FILM

SAMANTHA EGGAR

• NR 31 (1234) • ROK XXVII • 30 LIPCA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Tydzień w filmie

● W dniach 8 — 10 września w Dąbrowie Górniczej odbędzie się IV Zagłębiowski Przegląd Filmów Amatorskich, który jest częścią eliminacji do konkursów ogólnopolskich. Filmy ubiegające się o udział w przeglądzie przyjmowane są do 15 sierpnia br.

● W dniu 22 września rozpoczyna się w Polanicy-Zdroju VIII Ogólnopolski Festiwal Filmów Amatorskich „Pol-8". W ramach festiwalu odbędzie się również Międzynarodowy Konkurs Filmów Amatorskich, a także konkurs na fotos i plakat filmowy. Termin nadsyłania filmów, fotosów i plakatów upływa z dniem 13 września.

● W dniach 25 — 28 września odbędzie się w Łodzi II Ogólnopolskie Sympozjum Filmu Naukowego i Festiwal Filmów Dydaktycznych. Organizatorem imprezy jest Polskie Stowarzyszenie Filmu Naukowego, współorganizatorami — Centrala Filmów Oświatowych „Filmos", Naczelna Organizacja Techniczna, Telewizja Polska oraz Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi. Na festiwal zgłoszono 148 filmów. Komisja Selekcyjna pod przewodnictwem reżyser Aleksandry Jaskólskiej zakwalifikowała 43 tytuły do konkursu, zaś 45 — do sekcji informacyjnej.

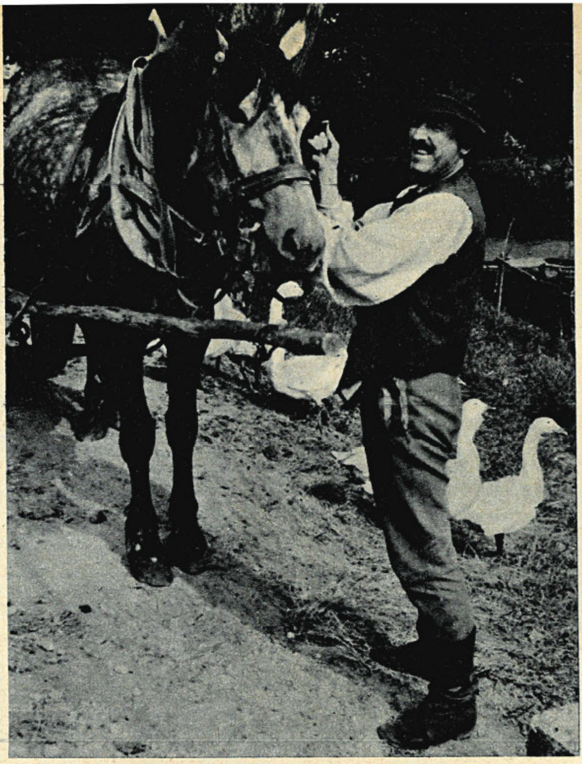
Regulamin festiwalu przewiduje pokazy konkursowe w czterech kategoriach (filmy popularyzujące wiedzę; filmy dydaktyczne dla szkół podstawowych, ogólnokształcących i licealnych; dla szkół zawodowych i techników; dla wyższych uczelni). W każdej kategorii przewidziano nagrody: Złotego Światowida (10 tysięcy złotych), Srebrnego Światowida (7 tysięcy złotych) oraz Brązowego Światowida (5 tysięcy złotych).

Projekty i realizacje

● Po kolaudacji jest „Skorpion, Panna i Łucznik" Andrzeja Kondratiuka.

● W zespole SILESIA Wojciech Has rozpoczął zdjęcia do filmu „Sanatorium pod klepsydrą".

● Odbyła się kolaudacja „Anatomii miłości" Romana Załuskiego.



Ignacy Gogolewski w filmie „Chłopi"

KRÓTKI METRAŻ

● Zakończono realizację serialu telewizyjnego „Chłopi" według powieści Władysława St. Reymonta, w reżyserii Jana Rybkowskiego. Z 55 tysięcy metrów barwnej taśmy powstanie 13 półgodzinnych odcinków, które mają być wyświetlane jesienią br. Realizacja trwała jedenaście miesięcy. Zdjęcia kręcono między innymi w Lipcach Reymontowskich, Pszczonowie i Makowie, przy udziale 60 aktorów i statystów — mieszkańców wiosek powiatu łowickiego i skierniewickiego.

● Zaakceptowano scenariusze dwóch seriali telewizyjnych, które powstają w zespole PRYZMAT. Janusz Morgenstern realizuje „Strumień" według scenariusza Jadwigi Wojtyłło — współczesny film kryminalny, którego bohaterem jest sprawozdawca radiowy, występujący w roli detektywa. Film ma się składać z sześciu godzinnych odcinków.

Reż. Zbigniew Kuźmiński przygotowuje realizację filmu „Losy", według scenariusza Romana Bratnego. Akcja tego epickiego filmu rozgrywa się w latach 1945—1970 i ukaże losy dwóch pokoleń: kombatantów i ich synów. Serial realizowany będzie w dziesięciu odcinkach godzinnych.

Scena z filmu „Love Story"

Barbara Brylska i Marek Frąckowiak w „Anatomii miłości"

Kupiliśmy

LOVE STORY. Słynny melodramat Arthura Hillera, adaptacja bestselleru Ericha Segala. Grają: Ali McGraw, Ryan O'Neal, Ray Milland i John Marley.

SACCO I VANZETTI. Dramat społeczny o głośnym w latach dwudziestych procesie dwóch włoskich emigrantów-anarchistów. Reżyseruje Giuliano Montaldo („Gott mit uns"). Nagroda dla Riccardo Cucciolli za najlepszą rolę męską na MFF w Cannes — 1971. Obok niego grają: Gian Maria Volonté, Ciril Cusak, Rosanna Fratello i Milo O'Shea.

CZAS UMIERANIA (tytuł tymczasowy). Barwny francuski dramat psychologiczno-sensacyjny w reżyserii André Farvagi. Do pałacu bogatego mężczyzny przybywa piękna nieznajoma, która wciąga go w niebezpieczną grę. W rolach głównych: Anna Karina, Bruno Cremer, Jean Rochefort i Billy Kearns.

ZIEMIA FARAONÓW (tytuł tymczasowy). Barwny, szerokoekranowy film produkcji amerykańskiej. Historia faraona Cheopsa, który postanawia wybudować piramidę na swój grobowiec. Grają: Jack Hawkins, Joan Collins, James Robertson, Dewey Martin, Sidney Chaplin. Reżyserował Howard Hawks.

PRYWATNA WOJNA MURPHY'EGO. Barwny, panoramiczny film produkcji angielskiej. Ostatnie dni II wojny światowej. Jedyny ocalały marynarz zatopionego statku angielskiego postanawia unicestwić okręt podwodny, siejący zniszczenie i śmierć. W rolach głównych: Peter O'Toole, Sian Phillips, Philippe Noiret i Horst Janson.

Tematy dnia

HISZPANIE O NASZYCH FILMACH

Jak już pisaliśmy, w lipcu bawili w Polsce dwaj przedstawiciele kinematografii hiszpańskiej: Antonio Pelayo, reprezentant festiwalu w Valladolid, oraz dr Manuel Alcala, krytyk filmowy, współpracujący z dyrekcją tego festiwalu.

— *Przybyliśmy do Polski* — mówi Antonio Pelayo — *by zapoznać się z waszą najnowszą produkcją filmową. Chcielibyśmy już teraz wybrać tytuły, które reprezentowałyby Polskę na festiwalu w Valladolid w roku przyszłym. Obejrzeliśmy osiem filmów fabularnych i cztery dokumentalne.*

— Czy dokonaliście panowie ostatecznego wyboru?

— *Nie. Nasza selekcja ma charakter wstępny. Poza tym do daty rozpoczęcia festiwalu jest jeszcze nieco czasu; być może, w rachubę wchodziłyby także filmy, będące jeszcze w produkcji. W tej chwili interesują nas szczególnie trzy pozycje: „Iluminacja" Zanussiego, „Wesele" Wajdy i „Kopernik" Petelskich. Będziemy pozostawać w stałym kontakcie z „Filmem Polskim"; może któryś z tych filmów będzie mógł znaleźć się w programie naszego festiwalu.*

— Jak panowie oceniacie nasze filmy?

— *Filmy polskie* — mówi Manuel Alcala — *mają jedną kapitalną zaletę: zawierają wartości humanistyczne, na ogół rzadko spotykane we współczesnym kinie. Odnosimy wrażenie, że ten — jeśli tak można powiedzieć — ludzki program polskiego filmu stanowi odbicie tradycji polskiej literatury. Te wartości humanistyczne sprawiają, że polskie filmy spotykają się w Hiszpanii z życzliwym przyjęciem. Nasza publiczność zna je przede wszystkim z klubów filmowych, które wyświetlały najgłośniejsze, klasyczne już filmy polskie z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Z reżyserów najmłodszego pokolenia ogromnym powodzeniem cieszy się Zanussi. Warto dodać, że szkolny film tego reżysera, „Śmierć prowincjała" zdobył nagrodę właśnie w Valladolid. Byliśmy więc niejako pierwszymi, którzy odkryli Zanussiego dla Hiszpanii. Dlatego tak bardzo zależy nam na tym, by jego najnowszy film znów znalazł się w programie imprezy.*

Muszę się przyznać, że interesuję się filmem polskim od dość dawna. Zanim zostałem zawodowym krytykiem, byłem działaczem dyskusyjnych klubów filmowych. W klubach, z którymi byłem związany, wyświetlaliśmy głośne polskie filmy: „Kanał", „Popiół i diament", „Eroikę", „Faraona", „Jowitę", „Odwiedziny prezydenta" i „O dwóch takich, co ukradli księżyc". Gdy w roku bieżącym odbywał się w Valladolid retrospektywny przegląd filmów Wajdy, zlecono mi wygłoszenie wykładu na temat jego twórczości.

— Oficjalna nazwa festiwalu w Valladolid brzmi: Międzynarodowy Tydzień Filmów o Wartościach Religijnych i Humanistycznych. Słyszy się jednak, że filmy o treści religijnej odgrywają w Valladolid coraz mniejszą rolę.

— *Przekonaliśmy się, że na światowym rynku filmowym coraz trudniej znaleźć filmy wyrażające idee religijne, a jednocześnie reprezentujące wysoki poziom artystyczny. Dlatego też staramy się sprowadzać do Valladolid filmy o walorach humanistycznych; filmy ukazujące ludzkie marzenia i nadzieje, głoszące potrzebę uczciwości, współpracy i pokoju. Oczywiście, w tych granicach mieszczą się także filmy o charakterze religijnym. Zresztą pojęcie filmu religijnego jest dziś trudne do zdefiniowania. Sekularyzacja współczesnego życia powoduje, że dawne ideały religijne wyrażane są coraz częściej językiem etyki świeckiej.*

Rozmawiał: ski

BRUDNY HARRY

Obok „Ojca chrzestnego“ Francisa F. Coppoli (absolutnego rekordzisty kasowego wszechczasów) i „Francuskiego łącznika“ Friedkina, jest „Brudny Harry“ Siegela trzecim hollywoodzkim filmem policyjno-gangsterskim, który cieszy się na Zachodzie niebywałym powodzeniem. Wszystkie te utwory zaliczane są przez krytykę zachodnią do nowego etapu w historii kina kryminalnego; ważna jest w nich nie atmosfera, choć i ona się liczy, ale przede wszystkim akcja, szokowanie widowni zdumiewającymi rozwiązaniami sytuacyjnymi, wizualnymi, oszałamiającym tempem, niesłychaną sprawnością fizyczną aktorów. Bohaterowie tych filmów — znakomicie zawodowo wyszkoleni oficerowie policji, specjaliści od ścigania i zabijania — są chętnie przedstawiani jako ludzie nie cieszący się zbytnią sympatią amerykańskiego wymiaru sprawiedliwości i traktowani raczej w kategoriach wykonawców „brudnej roboty“, którą ktoś musi załatwić. Nie brak tu również aluzji o możliwych powiązaniach polityków z podziemnym światem przestępczym, a także innych aktualnych akcentów, kierujących uwagę widzów na charakterystyczne zjawiska obyczajowe współczesnej Ameryki. Oglądany niedawno przez naszą publiczność „Bullitt“ zawierał już wiele typowych cech tego gatunku.

Wśród realizatorów nowoczesnych „kryminałów“ jest wielu młodych twórców, ale i rutynowani spece widzą tu dla siebie szansę, tym prędzej więc chwytają w żagle świeży wiatr. Jednym z nich jest Don Siegel, sześćdziesięcioletni reżyser, który w ciągu trzydziestu bez mała lat sprawdzał się we wszystkich modnych wariantach gatunku, mając w swym dorobku bardzo ostry w oskarżycielskiej wymowie film „Bunt na bloku 11“ z 1954 roku, atakujący amerykański system więziennictwa. Jego „Zabójcy“ byli wyświetlani na polskich ekranach przed dwoma laty.

Bohaterem nowego filmu Siegela jest porucznik policji w San Francisco, Callahan, zwany przez swych przełożonych i kolegów Brudnym Harrym, z racji gorliwości i bezwzględności, z jaką realizuje powierzane mu zadania. Najnowsze dotyczy terroryzującego miasto szaleńca, który żąda wysokiego okupu od władz miejskich, grożąc zabijaniem niewinnych mieszkańców. Wkrótce padają pierwsze ofiary: młoda dziewczyna i murzyński chłopiec; inna dziewczyna zostaje porwana i zamknięta w podziemnym kanale, a maniak uzależnia jej życie od szybkiego otrzymania pieniędzy. Callahan, który stoczył już ze swym przeciwnikiem efektowną nocną potyczkę na dachach okalających jeden z kościołów, dostaje rozkaz doręczenia żądanej sumy. Jest znowu noc, porucznik — kierowany przez mordercę za pośrednictwem telefonu od jednej rozmównicy do drugiej — dociera po wyczerpującej bieganinie do parku, gdzie wśród zupełnego pustkowia stoi olbrzymi kamienny krzyż. Tu zostaje rozbrojony i brutalnie pobity, a szaleniec, którym okazuje się długowłosy hippie o twarzy potwora, oświadcza cynicznie, że dziewczyna i tak zginie; grozi również śmiercią Callahanowi. W decydującym momencie, najbardziej bodaj dramatycznej, przerażającej scenie filmu, z pomocą przychodzi porucznikowi jego podwładny: zostaje ciężko ranny, ale Callahanowi udaje się wbić ukryty poprzednio nóż w udo zbrodniarza. Po jego ujęciu sprawa przybiera nieoczekiwany obrót: przestępca zostaje zwolniony przez prokuratora z braku dowodów winy, a porucznik otrzymuje ostrą reprymendę za znęcanie się nad podejrzanym i bezprawną rewizję w jego mieszkaniu. Mimo to nadal na własną rękę śledzi mordercę, a kiedy ten usiłuje dokonać nowej zbrodni, odmawia doręczenia mu okupu i po szaleńczym pościgu obezwładnia i zabija. W ostatniej scenie Brudny Harry wrzuca do wody swą gwiazdę oficera policji.

To gorzkie zakończenie sugeruje widzowi amerykańskiemu, że ludzie, którzy pełnią służbę w obronie ich spokoju i bezpieczeństwa, są niedoceniani, a kto wie czy nie szykanowani przez zurzędniczały wymiar sprawiedliwości. W dodatku maniakalnym mordercą okazuje się hippie, co musi nasuwać skojarzenia z bandą Mansona. Fakty te budzą zastrzeżenia krytyki europejskiej, a londyński „Sight and Sound“ pisze, że „Brudny Harry“ sprawia wrażenie filmu, który *„pragnie udowodnić, iż można a nawet należy czasem postępować brutalnie, wbrew subiektywnie pojmowanej praworządności — w imię słusznej sprawy“*.

Większość recenzentów dostrzega jednak tylko walory widowiskowe utworu Siegela, jego niezawodne opanowanie sztuki potoczystej narracji oraz znakomitą grę aktorów — zwłaszcza Clinta Eastwooda w roli Callahana i Andy Robinsona jako mordercy.

pel

Bezkarny szaleniec
Andy Robinson

„Dirty Harry“, film produkcji amerykańskiej, reż. Don Siegel

głosy i glosy

ZABAWA W KLASYFIKACJE

Trudno inaczej nazwać pomysł redakcji angielskiego periodyku „Movie“, który w swoim pierwszym numerze z 1962 roku zamieścił listę klasyfikacyjną amerykańskich i angielskich reżyserów filmowych. Ten artykuł sprzed dziesięciu lat otwiera wydany obecnie przez redakcję w formie książkowej zbiór trzydziestu artykułów pisma pt. „Movie Reader“.

„Nieco więcej niż stu reżyserów amerykańskich i siedemdziesięciu angielskich, jeszcze żyjących — pisze Henry Moret, omawiając w miesięczniku ECRAN 72 (lipiec—sierpień 1972) wspomnianą publikację — **zostało umieszczonych w sześciu kolumnach pod następującymi nagłówkami: Wielcy, Świetni, Bardzo Utalentowani, Utalentowani, Kompetentni, Ambitni, Inni. Zabawa zajmująca, choć trochę niepoważna (...)“.**

Francuski krytyk dzieli się z czytelnikami pewnymi szczegółami, budzącymi **„rozbawienie i zdumienie“:**

„Tylko dwaj Wielcy wznoszą się nad resztą swych kolegów: Howard Hawks i Alfred Hitchcock. Kolumna druga — jedenastu Świetnych: Cukor, Donen, Mann (Anthony), McCarey, Minnelli, Preminger, Ray, Sirk, Tourneur (Jacques), Walsh i Welles“. Moret dodaje od siebie, że Wellesa widziałby w kategorii Wielkich.

Więcej zastrzeżeń budzą u autora niższe kategorie. I tak np. John Ford uznany został tylko za Bardzo Utalentowanego, razem z niezbyt znanymi Gerdem Oswaldem czy Edgarem Ulmerem. Huston, Kubrick, Dwan, Wilcox, Andrew Stone zostali zaliczeni zaledwie do Utalentowanych. Wise, Welman, Curtiz, Cassavetes to albo Kompetentni albo Ambitni. Na samym dole tabeli, wśród Innych, figurują m. in. Sturges, Whitney, Seaton, **„o których — jak twierdzi Moret — można by sądzić, że zasługują na lepszą lokatę“.**

Brak w zestawieniu wielu znanych twórców, takich jak np. Ida Lupino, William Dieterle, Jack Conway, Clarence Brown. Są natomiast nazwiska wątpliwych znakomitości: Moret wymienia Josepha Catesa, Hala Kantera i Mortona da Cos.

„Klasyfikacja Brytyjczyków — czytamy w dalszym ciągu — **jest równie zaskakująca. Nie ma Wielkich, z czym można się zgodzić. Jeden Świetny: Losey. Jedyny Bardzo Utalentowany: Hugo Fregonese! Proszę, proszę! Trzej Utalentowani: Robert Hamer, Seth Holt i Karel Reisz. Trzydziestka Kompetentnych, wśród nich Read, Lean, Neame, Watt, Richardson, Powell, Val Guest etc. I na samym dole — Terence Young (...) Wilcox, Crichton i tak dalej. Znam zwolenników filmu angielskiego, którzy będą zgrzytali zębami“.**

W zakończeniu Moret przytacza uwagę redaktora naczelnego „Movie“ Iana Camerona, że w dziesięć lat po takiej kwalifikacji kino uległo poważnym zmianom i że np. Fleischer i Siegel zasługują obecnie na wyższą ocenę niż w 1962 roku. **„Tylko ci dwaj?** — pyta Henry Moret, ulegając widocznie atrakcyjnej sile zabawy, którą sam na wstępie uznał za niezbyt poważną. **— A czemu by nie przejrzeć, poprawić i zaktualizować tej klasyfikacji, dziś już przebrzmiałej?“.**

Chyba tylko po to, by za parę lat bawić się nią tak, jak dzisiaj tą sprzed lat dziesięciu.

PO-ŁAGOWSKIE WESTCHNIENIA

Swój diariusz z tegorocznego Lubuskiego Lata Filmowego zamknął Władysław Cybulski (DZIENNIK POLSKI, nr 156/72) stwierdzeniem, że powszechne zainteresowanie uczestników łagowskiej imprezy skupiało się wokół „Życia rodzinnego“, „Perły w koronie“, „Jak daleko stąd, jak blisko“ i „Słońce wschodzi raz na dzień“. Zakończył zaś następującą apostrofą:

„Oby wreszcie to słońce wzeszło nad bieżącą produkcją naszego kina; niechby bliższe, a nie dalsze stały się jego sukcesy, intensywniejsze było życie, a dzieła jak perły...“.

KAPPA

Proletariacka ballada

METELLO

ANDRZEJ BRAUN

Skromny film Mauro Bologniniego „Metello", oparty na powieści znanego pisarza włoskiego Vasco Pratoliniego, prezentuje nam w zamkniętej i dojrzałej postaci interesujące zjawiska z zakresu poetyki i stylu sztuki filmowej. Przywołują one na pamięć równie doskonały w swoim rodzaju film Kutza „Perła w koronie", a także wszystkie doświadczenia wcześniejsze, jakie się na ów styl złożyły. Zjawiska te dotyczą dwu z pozoru odrębnych płaszczyzn: ideowo-formalnej i estetyczno-technicznej, jeśli tak można powiedzieć.

Sprawa pierwsza dotyczy „proletariackiego" tematu, a raczej legendy, jaka się z niego zrodziła. Problem walki klasowej, rodzenia się świadomości robotniczej, tak w skali całych grup społecznych — czyli świadomości samego ruchu — jak i w jednostkowym zakresie, na przykładzie młodego i surowego chłopaka, który wyrasta na świadomego bojownika czy też rewolucyjnego przywódcę, ten problem ma już tak w piśmiennictwie, jak i w filmie historię bogatą, aż do przesycenia. Ponieważ problem ów (i proces) nie ma charakteru teoretycznego z istoty, ale rodzi się i rozwija poprzez doświadczenie — kreują go zdarzenia tudzież przeżycia osobiste, które myśl dopiero porządkuje czy uogólnia; ekspresyjność w wymowie faktów, szokowanie widza obrazami krzywdy i buntu, mieliśmy od początków tego nurtu sztuki. Od obrazów wczesnego filmu radzieckiego, apelujących do emocji, poprzez symbolikę uświęconych działań i scen, dochodził on w historii swego rozwoju do schematyczno-patetycznego manieryzmu. Wyczerpano już wszystkie „świeże" środki narracyjne, formuła, frazes czy symbol. odbierały mu coraz bardziej konkretną wymowę, i zdawało się, że samo powtarzanie schematów, przy minimalnej indywidualizacji w sferze kolorytu lokalnego, wyczerpią ostatecznie emocjonalno-estetyczną wartość owego tematu.

I oto jesteśmy świadkami, iż to, co ongiś przemawiało językiem aktualności — podobnie jak wiele innych „klimatów" życia społecznego — oddaliło się w półcień historii, wysuwając na pierwszy plan swój miniony koloryt i „egzotykę". Coś podobnego, mówiąc nieco paradoksalnie, stało się z „tematem" fin de siècle'u. Z dystansu zjawisko ukazało swą dawną urodę, jak powrót mody na secesyjną starość. Innymi słowy — na gruncie dawnej, drastycznej faktografii powoli wyrosła legenda, temat „proletariacki" się uladził, zharmonizował, zmieniając w piękną, stylową baśń. Co, oczywiście, nie ma nic wspólnego z jego aktualnością teoretyczno-światopoglądową. I zamiast patetycznej retoryki, liturgicznej i hieratycznej symboliki — mamy poetyckie ballady, na powrót intymne, ludzkie, ciepłe, acz przesłonięte mgłą oddalenia, odrealnione w pewnym stopniu, na podobieństwo starych fotografii. Przecież to właśnie było w filmie Kutza, a wcześniej na naszym gruncie było to już w „Celulozie".

W sukurs owej przemianie w legendę przyszła, o dziwo, barwna fotografia. Zabawne to, boć stare zdjęcia były bądź co bądź czarno-białe. A jednak miały swoją wewnętrzną barwę, barwę odległej epoki. I również w tym zakresie — doświadczeń z kolorem — mamy podobny proces. Kolor przez długi czas był w filmie sztucznym ubarwieniem, efektownym, acz nieco jarmarcznym, służył utworom komercyjnym, ale nie dziełom prawdziwie artystycznym. Jeszcze do niedawna poważny twórca z niego rezygnował. Jednakże barwna taśma osiągnęła taki stopień doskonałości, iż można już z nią eksperymentować, stała

się już tworzywem artystycznym, które da się dowolnie kształtować i z którego można wydobywać żądane efekty stylowe bądź estetyczne. Toteż zmiana tonacji filmów „proletariackich" znalazła środek wyrazu w zabarwieniu wizualnym, wzmagającym sugestywność atmosfery. Trudno sobie wyobrazić np. film Kutza w oderwaniu od jego gry koloru.

Wrażeniem najsilniejszym, jakie pozostawia „Metello" Bologniniego, jest owa plastyczna wizja Florencji, cudowne pejzaże ze starych pocztówek, kremowość i płowość murów, barwa tej ziemi, w malarstwie zwana „sieną", jasność owego powietrza, obrazy oczyszczone z akcesoriów cywilizacji współczesnej, architektura, zieleń, rzeka Arno — wszystko to zaludnione na powrót kostiumami z końca XIX wieku. Plastycznie i scenograficznie film ten wypadł cudownie czysto. Jest to rzeczywiście Florencja z malarstwa dawnej epoki, przymglona, pastelowa w kolorze, wyczarowana jak ze snu. Film zaczyna się od czołówki, owych brunatno-fioletowych, dokumentalnych kadrów, jak gdyby ożywionych zdjęć w technice starych tygodników. I to już wprowadza w „poetykę" fabuły.

Sama opowieść jest tak wzorcowa, jak właśnie bywa ballada. Młody Metello przychodzi na świat między jednym a drugim aresztowaniem ojca-anarchisty. Wychowanie na wsi, lęk i bunt przeciw nieuchronnej perspektywie emigracji zarobkowej. Pierwsze więzienie za to tylko, iż rozpytywał się o tych, co już siedzą. Zdrowie i siła młodzieńca, jako jedyny atut w paraniu się z życiem. Pierwsze wtajemniczenia miłosne u starszej, zamożnej rozwódki (jakże to wszystko przypomina Szczęsnego i Czerwiaczkową z „Celulozy"). Służba w wojsku i małżeństwo z dziewczyną „ze swojej klasy". Owa narastająca samoświadomość społeczna... Tyle, że wszystko jest tu jeszcze młode i świeże, wojsko nie jest jeszcze katorgą, lecz pyszną zabawą w uniform, walka klasowa rozgrywa się nie w płaszczyźnie bezimiennych, abstrakcyjnych sił, stosunki mają jeszcze charakter patriarchalny, a kapitalista, majster, czy poseł-działacz posiadają znajome, ludzkie, konkretne oblicza. Urocze jest owo zatopienie w szczególe, w rodzajowości, w rekwizycie i konkrecie realiów — od florenckiego pejzażu, o którym wspominałem wyżej, poprzez każdą suknię, wnętrze, mebel, po określoność każdej figury.

Można powiedzieć, że historyjka jest banalna, ale jest ona równocześnie tak syntetyczna, tak czysta i wzorcowa, że przez to pełna prawdziwej poezji. Albowiem budowana z przezwyciężenia chaosu, z dystansu i spokoju, jak każda ludowa ballada. Znakomity Massimo Ranieri, z owym wąsikiem, sztywnymi kołnierzykami, kostiumem; dawno nie widziana a świetna Lucia Bose; czy też owa panna Piccoli — to wszystko postaci narysowane tak mądrze i prawdziwie, autentyczne i trafne w swojej proletariackości z przedmieścia (sceny rozprawy z sąsiadką-rywalką, czy „demoralizujący wpływ strajkowej bezczynności" na mężczyzn). Ożywiona, ukonkretniona młodość naszych babek i dziadków sprzed wieku, w ich garniturkach i turniurkach. Obejrzyjcie koniecznie tę piękną, pełną pietyzmu baśń-legendę o młodości „proletariackiego" tematu.

ANDRZEJ BRAUN

„Metello" (Włochy), reż. Mauro Bolognini

Opowieść o doktorze, kotce i pięknej kokotce

Na początku jest doktor Ruben, mężczyzna lat około pięćdziesięciu, który stracił niedawno żonę i dziecko; poród się nie udał, choć doktor osobiście go odbierał, a teraz ciąży na nim kompleks winy. To ważne. Tak określony bohater rozpoczyna ekranowe życie w filmie sensacyjnym produkcji meksykańsko-amerykańskiej; jego dalsze losy zależą od wyobraźni scenarzystów, podporządkowanej jednak rygorystycznie wymogom gatunku. Dodajmy od razu, że chodzi o opowieść sensacyjną w „zupełnie starym stylu", gdzie mniej ważne jest prawdopodobieństwo, bardziej zaś — napięcie i liczne emocje; ale oczywiście, wszystko musi się skończyć dobrze.

Co przytrafi się doktorowi? Możliwości jest mnóstwo, lecz scenarzyści z góry rezygnują z bandytów, gangów, czy czarnych charakterów, z którymi bohater mógłby ewentualnie walczyć i w końcu efektownie pokonać. To zresztą nie western, akcja toczy się współcześnie w Meksyku, gdzie żyją w większości ludzie dobrzy, choć nieco prymitywni. Dlaczegóż by nie mieli być robotnikami, budującymi drogę wśród pustynnych wertepów? Doktor jest im potrzebny, a taki z kompleksem, szukający zapomnienia w kieliszku, nawet lepiej pasuje. Mamy więc miejsce i malownicze tło, mamy poczciwych i pracowitych Meksykanów. Ale skąd wziąć zagrożenie, bo bez tego nie ma sensacji. Wreszcie — jest. Zwierzęta!

Budżet nie pozwala na sprowadzenie pogromców ani oswojonych bestii, decydujemy się więc na kotkę. Od niej się wszystko zacznie; i rzeczywiście — widzimy ją już w pierwszych scenach, jak kręci się niespokojnie między robotnikami na placu budowy. Kotka jest czarna, wygląda złowróżbnie, jakoż wkrótce rzuca się na obozowego psa, drapiąc go dotkliwie. Psisko zostaje doprowadzone do doktora, który ma je opatrzeć — i gryzie go w rękę. W tym momencie scenarzyści oddychają z ulgą. Doktor Ruben ma bowiem już zarazki wścieklizny we krwi, jego życie jest w niebezpieczeństwie; widzowie będą teraz oczekiwać z niepokojem — uratuje się, czy nie? Reszta to już dla autorów fraszka, należy tylko pokazać, jak męczy się człowiek chory na wściekliznę (właściciel kotki) i wymyślić dostatecznie wiele piętrzących się trudności i nieprzewidzianych wydarzeń, aby skutecznie odwlec chwilę upragnionego ratunku (szczepionka w oddalonym o setki kilometrów mieście). Służą temu m. in. wątki pomocnicze.

Więc przede wszystkim kobieta. W tej konwencji jest nieodzowna, jako efektowna dekoracja i obiekt uczuć bohatera. Tu, dodatkowo, wywiera na doktora zbawienny wpływ i pomaga mu w jego walce o życie. To, że jest kokotą, która przybyła do obozu, aby być „rozrywką" na jedną noc, wcale nie przeszkadza, przeciwnie — dodaje pikanterii. Drugi wątek wzbogaca film o walory moralne i ludzkie. Otóż jedna z pacjentek doktora, Indianka, spodziewa się dziecka, ale Ruben wie już, że poród nie będzie łatwy; konieczne jest cesarskie cięcie. Kto ma dokonać operacji, biorąc pod uwagę smutne doświadczenie doktora? Oczywiście, on sam, nie bacząc na to, że ratując czyjeś życie, traci własne szanse.

JERZY PELTZ

Jakby nie spojrzeć, w tej maszynerii wszystkie tryby doskonale się zazębiają. Jeżeli wiszący nad przepaścią most trzeszczy w pierwszych scenach filmu, to wiadomo, że musi się zawalić w najbardziej dramatycznej scenie końcowej; jeżeli doktor oświetli stół operacyjny reflektorami swego samochodu, to wyładuje się akumulator, wóz nie zapali i opóźni się podróż do miasta. Autorzy mają nawet fortele zapasowe, z których nie korzystają: na początku mówi się, że mąż Indianki, Pancho, powinien się nauczyć prowadzić samochód, a później ten sam Pancho towarzyszy choremu Rubenowi w wyprawie po szczepionkę. Wiemy więc, że gdyby doktor zasłabł, nie miałby go kto zastąpić i jego Jeep utknąłby na pustyni; zostaje jednak wybrany inny wariant — brak benzyny.

Realizacja tak przygotowanego scenariusza jest właściwie formalnością. Zwłaszcza że amerykańscy współproducenci gwarantują Glenna Forda do roli doktora i Stellę Stevens jako jego partnerkę. To komercjalne kino nie robi z upływu czasu, nawet niektóre nocne sceny plenerowe są kręcone w atelier, na tle gustownie podświetlonych zastawek, jak przed laty. Stare recepty są, widać, niezniszczalne.

„Przez pustynię" (Meksyk — USA), reż. Gilberto Gazcon

Komercjalna recepta
Stella Stevens i Glenn Ford

UWAGI SOCJOLOGA

FILM JAKO WYCHOWAWCA 2

Jak film oddziałuje na świadomość widza? Co sugeruje? Jaka jest siła i trwałość tych sugestii? Niedawna dyskusja redakcyjna („Film jako wychowawca" — nr 27) była wprowadzeniem do tematu. Dziś — opinia znanego socjologa kultury, doc. dr. Kazimierza Żygulskiego.

Redakcja FILMU, wyczuwając niewątpliwe zapotrzebowanie społeczne, zainicjowała dyskusję na temat wychowawczej roli filmu. W dyskusji tej, jak to zazwyczaj bywa, poruszono szeroki wachlarz problemów, nieraz znacznie przekraczających sprawy wychowania *sensu stricto*. Wymiana poglądów odzwierciedliła także naturalną odmienność stanowisk, wynikającą z odmienności związku z filmem. Czym innym jest on dla reżysera-twórcy, czym innym dla badacza-psychologa. Rozważania niniejsze są kontynuacją tej rozmowy, głosem socjologa kultury, reprezentującego, co należy wyraźnie podkreślić, także jedynie swój, partykularny punkt widzenia.

Czytając materiały dyskusji, warto zwrócić uwagę na charakterystyczny szczegół: przy okrągłym stole zabrakło wychowawcy, a więc człowieka, który powinien mieć najwięcej do powiedzenia na podjęty temat. Mówiąc o wychowawcy, nie mam tu na myśli wyłącznie zawodowych pedagogów, lecz tych wszystkich, bardzo licznych w socjalistycznym społeczeństwie ludzi, którzy — przynajmniej deklaratywnie — podejmują rolę wychowawcy i związaną z nią odpowiedzialność. Wychowanie traktujemy tu jako świadome działanie, mające na celu ukształtowanie osobowości, a zwłaszcza charakteru wychowanka. Jest to

KAZIMIERZ ŻYGULSKI

zawsze działalność praktyczna, konkretna: wychowuje się konkretnych ludzi w danym czasie i miejscu. W praktyce istnieje zgodność, że młodość jest tym okresem, w którym wychowanie rokuje największe nadzieje. Z chwilą, gdy charakter człowieka zostaje już ukształtowany, wpływ nań robi się znacznie trudniejszy — efekty reedukacji są zazwyczaj nader skromne. W jakim stopniu film, a przede wszystkim film polski, może być pożytecznym narzędziem w ręku wychowawcy?

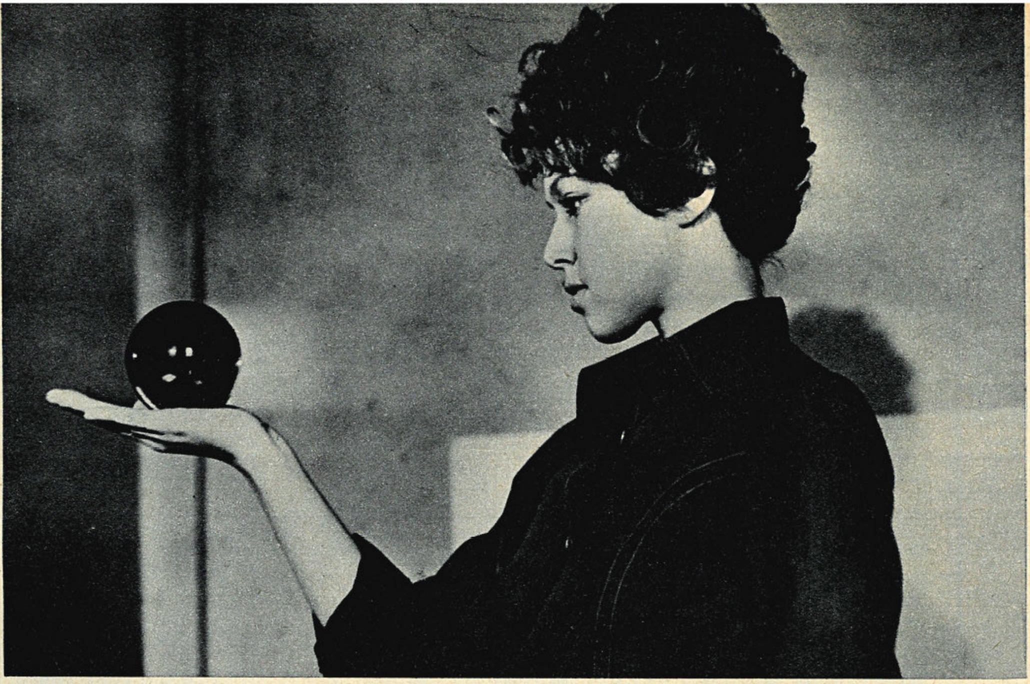
Wychowanie ma sens tylko wtedy, gdy mamy przed oczyma pewien ideał, wzorzec, do którego chcemy upodobnić naszych wychowanków. Od wieków właśnie w sztuce, przede wszystkim w literaturze, szukano ucieleśnienia wzorców osobowych, zachęcano do naśladowania wielkich przykładów, plejady realnych i fikcyjnych bohaterów. Od wieków także żywiono obawy przed ujemnym wychowawczo wpływem sztuki, zwłaszcza wtedy, gdy przedstawia zło i jego nosicieli. Nie inaczej wygląda sprawa z filmem — i to od początku jego istnienia. Można stwierdzić, iż o społecznym wpływie filmu, także wychowawczym, decyduje obraz bohaterów, jakich prezentuje widzom, bohaterów, z którymi odbiorca chce i może się identyfikować. Ustawmy na scenie galerię bohaterów filmu polskiego z ostatnich dwudziestu lat i zadajmy sobie pytanie: czy i w jakim stopniu odbiorca chce się z nimi identyfikować, a jeśli to zrobi, to jakim ideałom wychowawczym będzie odpowiadać sugerowany wzorzec.

Podkreślmy raz jeszcze z naciskiem, iż sąd o wychowawczej wartości filmu można wydać tylko wtedy, gdy konfrontujemy go z naszymi zamierzeniami. Oto przykład. W niektórych krajach afrykańskich, dla przyśpieszenia rozwoju, organizuje się obecnie szkoły telewizyjne, wykorzystujące różnorodny materiał filmowy. Dystans pomiędzy życiem dzieci w ich prymitywnych wioskach a tym, co pokazuje na ekranie szkoła, jest ogromny. Francuski specjalista, odpowiedzialny za sieć tych szkół, zapytany na międzynarodowym sympozjum, jak widzi swe zadania wychowawcze, odpowiedział bez wahania: „Chcemy nauczyć nasze dzieci relatywizmu ocen, pokazać, iż sądy o tym, co dobre i złe, prawdziwe czy fałszywe, są względne, zależne od miejsca i spojrzenia". Gdy jednak przypatrzeć się materiałom, jakie oglądają dzieci, nietrudno spostrzec, iż zadaniem filmu jest osłabienie tradywewnętrznie nie czuje potrzeby podobnej działalności, który chce się dzielić swoimi strachami, wątpliwościami, nawet kaprysami, a nie narzucać sobie rygor i odpowiedzialność nieodłącznie związane z formowaniem innego człowieka. Nie oznacza to bynajmniej, aby film, nawet wtedy, gdy nie ma zamiarów wychowawczych, nie mógł im służyć. Wtedy jednak musi stać się narzędziem w czyimś ręku, elementem szerszego działania, przedmiotem pedagogicznej interpretacji. Pewne niebezpieczeństwo powstaje dopiero wtedy, gdy autorytet wychowawcy — rodziny, szkoły, organizacyjnego wychowania, stopniowe wpojenie wychowankom poglądu, że wzorce europejskie, choć może także różnie oceniane, są lepsze, bardziej postępowe, mądrzejsze od tych, które wyznaczają postępowanie rodziców.

Można zaryzykować opinię, iż u podłoża wielu współczesnych filmów leży właśnie teza o powszechnym relatywizmie ocen. Powstaje wtedy pytanie — w jakiej mierze to stanowisko jest zgodne z postawą socjalistycznego wychowawcy, a jeśli tak — to czemu się w praktyce toruje drogę. Głosząc bowiem pogląd, że wszystko jest względne, nie da się uniknąć zróżnicowania tej względności i w rezultacie — określonych efektów wychowawczych.

Jest pewnym paradoksem, że stałemu odmładzaniu się widowni filmowej w kraju, a także pewnej infantylizacji młodego pokolenia, towarzyszy wzrost ambicji sztuki filmowej, która w istocie chce widzieć swego adresata w człowieku dojrzałym, wykształconym, krytycznym i wrażliwym. Trudno sądzić, aby można było narzucić rolę wychowawcy, w przedstawionym tu rozumieniu, twórcy, który

„Żywot Mateusza" reż. Witolda Leszczyńskiego



„Szklana kula" reż. Stanisława Różewicza

cji — ulega osłabieniu; przede wszystkim młodzi szukają w filmie alternatywnych wzorów, usprawiedliwienia dla zachowań sprzecznych z tymi, które się im starano wpoić. W badaniach stwierdzamy wpływ filmu na młodzież źle zaadaptowaną, zaniedbaną wychowawczo, trudną czy już wykolejoną. Trzeba tu wyraźnie podkreślić, iż film i jego bohaterowie są w tych wypadkach jedynie ogniwem w długim łańcuchu przyczyn, powodujących naganne społecznie postępowanie. Nie można też zapominać o następstwach, będących rezultatem działania wielkich liczb. Jeśli film kryminalny, pokazujący drobiazgowo perfidne przestępstwo, ogląda milion ludzi, z których dwu stara się następnie dokonać podobnej zbrodni, zeznając iż ulegli sugestii obrazu — nie mamy powodu do dramatyzowania. Różnorodność ludzkich sytuacji, stanów psychicznych, motywacji — jest tak wielka, że wyeliminowanie podobnego niebezpieczeństwa jest po prostu niemożliwe.

Od lat obserwujemy narastającą drastyczność filmu, zwłaszcza w niektórych krajach, gdzie zresztą ostatnio wywołuje coraz silniejszy opór społeczny. Drastyczność ta podyktowana jest przede wszystkim względami komercjalnymi, walką o rynek w sytuacji kryzysu kina, podziałem ról pomiędzy organizatorami widowni; podejmowane są także próby jej teoretycznego uzasadnienia. Do tego celu służą najczęściej teorie wywodzące się z psychoanalizy. Twierdzi się więc, iż naturalistyczne pokazywanie scen sadystycznych działa terapeutycznie, pozwala widzom zastępczo wyzwolić się z ich kompleksów i obsesji, a nie wpływa na ich rzeczywiste zachowanie. Poglądy takie trudno akceptować bez wielu poważnych zastrzeżeń. Okrutne widowiska w życiu i na scenie nie są nowością; doświadczenie historyczne uczy, iż nie zmniejszały one okrucieństwa w życiu, a gdy chciano je ograniczyć — widowiska te zostały w cywilizowanych krajach zakazane.

Dziś istnieje niewątpliwy związek pomiędzy gwałtem a przemocą w rzeczywistości społecznej i w filmie wielu krajów; są to dwie strony jednego medalu. Posłużmy się autorytatywną wypowiedzią słynnego pisarza, mającego i w naszym kraju wielu miłośników. John Steinbeck, pisząc w roku 1966 o „Ameryce i Amerykanach", nie tylko stwierdza gwałtowny wzrost brutalnej przestępczej przemocy w swym kraju, nie tylko tłumaczy ją, lecz i usprawiedliwia. Jest ona bowiem dla niego dowodem społecznego niezadowolenia, poszukiwania nowych dróg, a przede wszystkim świadectwem energii — choćby nawet zbrodniczej. A energię — działanie praktyczne i brutalne — uznaje pisarz za podstawową cechę i zarazem trwały ideał wychowawczy swego narodu. Czy — nie chcąc być w tyle pod względem ilości i jakości pokazywanej brutalności, gwałtu — możemy podpisać się pod podobnym ideałem wychowawczym, nawet, gdy głosi go laureat nagrody Nobla?

W rozważaniach o społecznym funkcjonowaniu filmu w kraju socjalistycznym nie można pominąć następstw, jakie pociągnęło jego upaństwowienie. Film dopuszczony u nas do wyświetlania, zwłaszcza zaś krajowej produkcji, opinia publiczna traktuje, czy tego chcemy czy nie, jako utwór posiadający oficjalną aprobatę — a więc służący w jakiś sposób socjalistycznej kulturze. Gdy charakter filmu odbiega od tego, co w przekonaniu tej czy innej grupy jest dla tej kultury właściwe, czy być powinno, powstaje dysonans — ze wszystkimi jego społecznymi następstwami. Mówiąc z niechęcią o „przeciętnym widzu", statystyce, frekwencji, potrzebach maluczkich, twórca broni swej autonomii, prawa adresowania utworu do tych, którzy chcą i mogą go zrozumieć. Czy można sobie wyobrazić kinematografię zbudowaną, jeśli chodzi o wielkość widowni, na zasadzie, jakiej hołduje teatr Grotowskiego? Sądzę, iż film-laboratorium jest jak najbardziej potrzebny, ale zasadniczą cechą X Muzy była zawsze i będzie jej masowość. W ustroju socjalistycznym i jego kulturze cecha ta nabiera szczególnego znaczenia, i nie da się jej niczym zastąpić. Kto zaś chce pracować dla mas — musi się z nimi liczyć, uwzględniać ich realne potrzeby i możliwości. Dojrzewanie młodego pokolenia, coraz bardziej wykształconego, wielkie wysiłki na polu upowszechniania kultury, w tym i filmowej, zmieniają zarówno skład, jak i charakter recepcji widowni. Iluzją jednak byłoby oczekiwanie, iż rozwój w tej dziedzinie nadąża szybko za ideałem — masową publicznością, w której dominuje znawca: wyrobiony, wewnętrznie dojrzały i dobrze wychowany odbiorca.

Zmiany, jakie się dokonują, wymagają potwierdzenia w badaniach, również socjologicznych. Dojrzała już konieczność przeprowadzenia w kraju nowych, obszernych studiów nad recepcją filmu — przede wszystkim w środowisku robotniczym. Można mieć nadzieję, że zostaną one w najbliższych latach zrealizowane. Powracając do punktu wyjścia, do spraw wychowania, należy raz jeszcze powtórzyć: społeczne efekty filmu nie zależą od badacza, on je może tylko stwierdzić i opisać. O wpływie filmu decyduje działalność wychowawcy, siła jego idei, przekonań, umiejętność ich zaszczepienia — ta bowiem działalność kształtuje charakter odbiorcy.

KAZIMIERZ ŻYGULSKI

„Pokolenie" reż. Andrzeja Wajdy

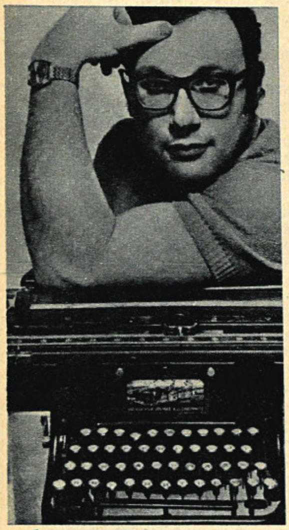
Mówi

Rustam Ibrahimbekow

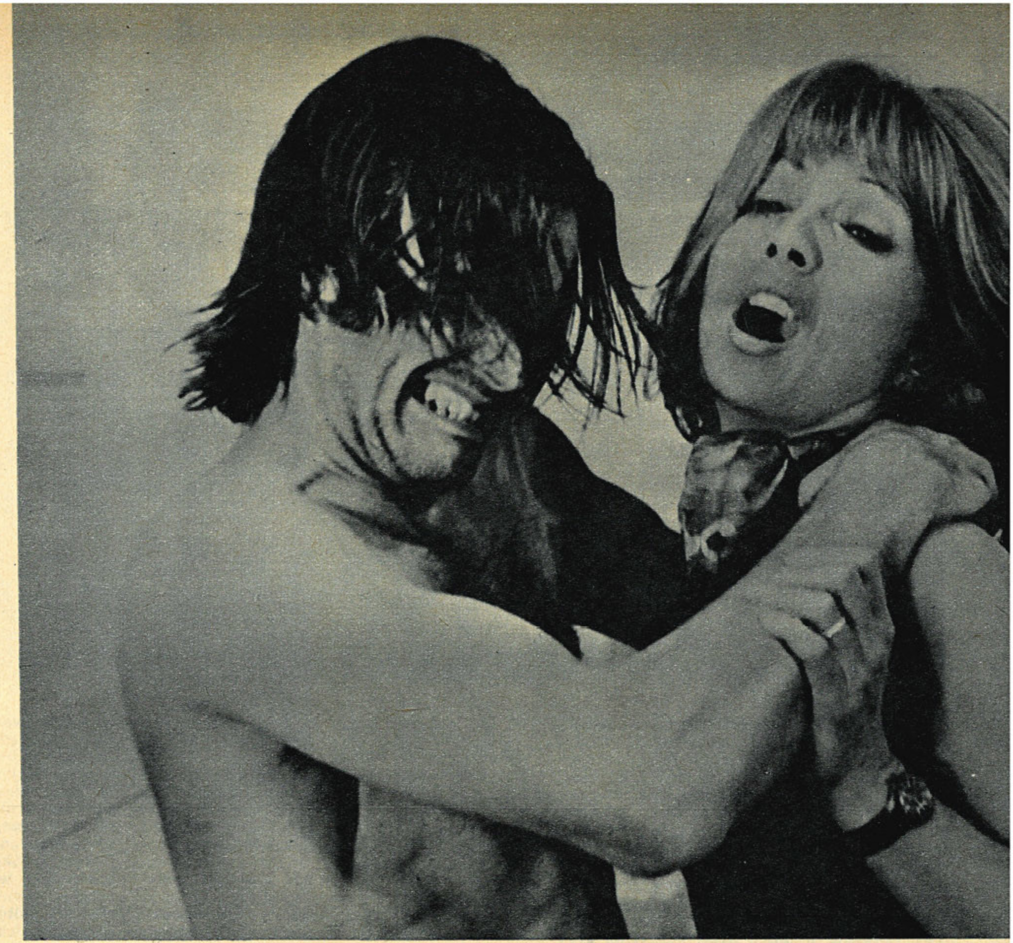
— Swe pierwsze opowiadanie napisałem przed kilku laty, jeszcze podczas studiów w Instytucie Przemysłowym w Baku — mówi azerbejdżański pisarz i scenarzysta, Rustam Ibrahimbekow (zdjęcie 1), współautor „Białego słońca pustyni", „W tym mieście na południu" i „Opowieści o czekiście". — *Potem próbowałem innych form, pisałem nowele i sztuki teatralne, wreszcie zostałem wysłany do Moskwy — na wyższe kursy scenariopisarskie. Na tę jedyną w swoim rodzaju uczelnię ściąga się młodych, utalentowanych ludzi z całego kraju: w ciągu dwóch lat poznają tajniki sztuki dramaturgicznej, oglądają interesujące filmy, poznają ciekawych ludzi, wypróbowują swe pióra. Studiowałem w klasie prowadzonej przez Siergieja Gierasimowa i krytyka Ludmiłę Biełową. Wiele im zawdzięczam.*

Jak pojmuję swą pracę? Interesuje mnie współczesność, ale nie jako zespół cech zewnętrznych, lecz jako wyraz aktualnych problemów — z ich dramatycznymi konfliktami, dyskursywnością. Oczywiście, i dziś zdarzają się konflikty między ludźmi złymi a dobrymi, tak było zawsze i tak będzie. Bardziej jednak charakterystyczne dla naszych czasów jest zderzanie się racji ludzi wyznających odmienne poglądy, a przecież w gruncie uczciwych. Bardzo często człowiek walczy w imię swych przekonań, choć jest to przeciwne jego naturze. Tchórze stają się wtedy bohaterami, poczciwcy — okrutni i bezpardonowi, ludzie konstruktywni — niszczycielami. I odwrotnie. Sytuacje te występują w wielu aspektach. To właśnie mnie interesuje.

Nad czym pracuję? — Napisałem ostatnio sztukę „Zapomniany sierpień", którą drukuje pismo „Junost'". Wspólnie z reżyserem Ewgienijem Taszkowem przygotowuję scenariusz filmowy o pracy radzieckiej milicji — dla Mosfilmu. W perspektywie mam scenariusz o Farmanie Salmanowie, odkrywcy nowych źródeł nafty w Azerbejdżanie.



1 *Dramatyczne konflikty*
Rustam Ibrahimbekow



2 *Mordercze instynkty*
Stephane Audran

Premiery...

„Zabić w milczeniu"

Po kontrowersjach wokół rozwodów i celibatu, włoski film podejmuje kolejny problem moralno-obyczajowy: przerywanie ciąży. Dramat „Zabić w milczeniu", zrealizowany przez Giuseppe Rolando z udziałem Ottavii Piccolo, Renato Baldiniego i Sylvy Kosciny (zdjęcie 3), należy do kategorii filmów z tezą, a jego moralizatorska wymowa nie pozostawia żadnych wątpliwości, jakie jest stanowisko autorów.

Valeria, dziewczyna z „dobrego domu" w Turynie, zakochała się w koledze z uniwersytetu. Ona jest cnotliwa, on natrętny. Następują wspólne wycieczki, sprzeczki, pojednania — wreszcie dziewczyna ulega chłopcu. Kochają się na łonie natury. Ktoś jednak jest świadkiem ich miłości. Oto małe, nagie dziecko — niby wyobrażenie przyszłego owocu ich stosunku — zmierza nieporadnie przez łąkę ku swym potencjalnym rodzicom. Małca widzimy także jako tło napisów wstępnych, gdy na ulicy, wśród tłumu obojętnych przechodniów, rozgląda się bezradnie za tymi, którzy wydali go na świat.

Dalej historia rozgrywa się jak najbanalniej. Dziewczyna zachodzi w ciążę. Przerażona matka doradza jej poddanie się zabiegowi; chłopak również nie śpieszy się do ojcostwa. U sowicie opłaconego lekarza, na chwilę przed zabiegiem, dziewczyna buntuje się i ucieka, bo w wyobraźni słyszy głos swego nienarodzonego dziecka. Stopniowo wszyscy zainteresowani przełamują się i stają po jej stronie, rzucając wyzwanie mieszczańskiej hipokryzji. Starzy i młodzi solidarnie pochwalają niesłubne macierzyństwo, czują się niemal kontestatorami.

„Należy żałować, że tak trudny i aktualny problem, jak sprawa przerywania ciąży, został użyty tylko jako patetyczny pretekst — **pisze recenzent dziennika „La Stampa"**. — Film wykazuje wprawdzie, że problem rodzi się na glebie sprzeczności społecznych, ale heroiczne córki i wyrozumiałe matki stoją solidarnie po tej samej stronie barykady i są rzecznikami dobrotliwych sentymentów".

„Dyskusja na ekranie dopiero się zaczęła — **dodaje inny recenzent**. — Padł pierwszy głos: przeciwko przerywaniu ciąży. Czekamy na następne. Kto jest »za«? Będzie to chyba głos ciekawszy i rozsądniejszy".

Na planie

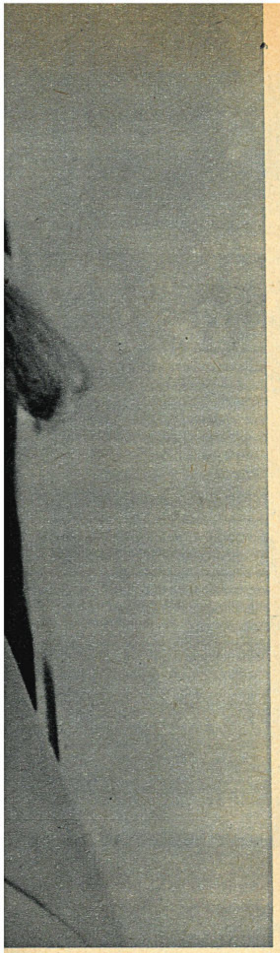
Armenfilm

„Afrik" to po ormiańsku ojciec, a także tytuł filmu realizowanego przez reżysera Gienricha Malana według scenariusza Agasi Ajwazjana. Główną postacią tej pogodnej opowieści, utrzymanej w lirycznym tonie i przeplatanej rodzajowymi scenkami obyczajowymi, jest ojciec licznej rodziny, która stara się wychować swe potomstwo na porządnych ludzi. Rolę tytułową gra popularny aktor ormiański, Frunzik Mkrtczan.

Bohaterem filmu „Kronika erewańskich dni" jest archiwista, interesujący się okresem rewolucji i wojny domowej. Szperając w nieuporządkowanych jeszcze materiałach, stara się odtworzyć losy ludzi, którzy przed pięćdziesięciu z górą laty zapisali bohaterskie karty walki o wolność radzieckiej Armenii. Twórcy filmu (reżyser Frunzik Dowłatian), korzystając z pomocy miejscowego muzeum ruchu robotniczego, nadają swej fabularnej opowieści nieblahe walory dokumentalne. Natomiast reżyserzy Stiepan Kieworkow i Erazm Karamian przygotowują trzecią serię filmu o legendarnym bolszewiku Kamo, która obejmuje lata 1919 — 1921. W tym czasie Kamo przebywał w Iranie, gdzie — wypełniając tajną misję rządu radzieckiego — dowiedział się o planach zorganizowania kontrrewolucyjnego powstania na Kaukazie. Scenariusz tej części, podobnie jak poprzednich, napisali Gieorgij Kaprałow i Siemion Tumanow.

Laert Wagarszian przenosi na ekran powieść „Chaos" klasyka literatury ormiańskiej, Aleksandra Szirwanzade. Portretując rodzimą burżuazję, pisarz dał w „Chaosie" przejmujący obraz życia rodzinnego właściciela olbrzymich pól naftowych, Ałymiana. Jednocześnie film obfituje w fakty i wydarzenia z przełomu XIX i XX wieku, dając szeroką panoramę ówczesnego życia społecznego Armenii.

Interesująco zapowiada się nowy film Edmonda Kieosjana pod tymczasowym tytułem „Mężczyźni". Ma to być ekscentryczna komedia poświęcona współczesnemu Erewaniowi, jego mieszkańcom i charakterystycznemu folklorowi. Pretekstem są tu przygody kilku przyjaciół, którzy postanawiają ożenić swego nieśmiałego kolegę. Film Kieosjana będzie prawie zupełnie pozbawiony dialogów; zastąpi je komentarz odautorski i muzyka.



Projekty

Krwiożerczy kochankowie

Claude Chabrol zapowiada realizację filmu „Czerwone noce". Podstawą scenariusza stała się drobna wzmianka w kronice kryminalnej. Bohaterowie to dwie pary małżeńskie: Paul — mer prowincjonalnego miasteczka i Pierre — inżynier, pomocnik mera oraz ich żony. Pierre jest kochankiem żony swego szefa; po zabiciu własnej żony pomaga kochance usunąć męża.

Zapytany o przyczyny zainteresowania tym właśnie tematem, Chabrol mówi: *„Chcę ukazać proces krystalizowania się morderczych instynktów u osób, które nie są bynajmniej potworami. Interesuje mnie też problem: dlaczego kochankowie, zamiast odejść razem, woleli stać się mordercami".*

W jednej z głównych ról wystąpi Stephane Audran (zdjęcie 2).

Kronika

Koniec cyklu „Niech żyje kino"

Z wieloma protestami we Francji (wystosowały je m. in. syndykaty realizatorów i producentów telewizyjnych, należące do francuskiej Powszechnej Konfederacji Pracy) spotkało się zawieszenie przez dyrekcję drugiego programu francuskiej TV głośnej serii filmowych wywiadów z najwybitniejszymi filmowcami — „Niech żyje kino". Cyklem tych emisji kierowali od lat Janine Bazin i André S. Labarthe. Dyrekcja telewizji twierdzi, że wykorzystywano je w celach politycznych i reklamowych. Zarzut jest wymierzony głównie przeciwko ostatniej emisji tego cyklu, wycofanej z programu, mimo uprzednich zapowiedzi prasowych. Występował w niej, jako komentator, młody paryski adwokat, Georges Kiejman, który nie jest związany z kinem jako producent, realizator czy aktor, lecz wyłącznie jako prawnik. W środowisku filmowym nazywany jest nawet „adwokatem kina", ponieważ wielokrotnie podejmował się obrony praw i swobód autorów filmowych (był m. in. rzecznikiem obrony głośnego przed kilku laty filmu „Zakonnica" Rivette'a, kwestionowanego przez cenzurę).

W wycofanej z programu emisji Kiejman wyrażał swe opinie o najnowszych osiągnięciach kina zaangażowanego: „Klasa robotnicza idzie do raju" Petriego (zdjęcie 4), „Wszystko w porządku" Godarda, „Goście" Kazana, „Lud żąda" Jancsó. Jego opinie były, oczywiście, subiektywne, ale o takie właśnie wypowiedzi chodzi w audycji „Niech żyje kino" — bez względu na to, czy głos zabiera François Truffaut, Jeanne Moreau, czy Orson Welles.

„Nie znając dokładnie prawdziwych powodów, jakimi kierowała się telewizja — pisze dziennik „Le Monde" — można jednak stwierdzić, że incydent ten dowodzi braku liberalizmu politycznego w telewizji. Publiczność jest traktowana coraz gorzej, nie tylko ze względu na brak wartościowych programów, ale także — stałą kontrolę wszystkiego, co nie odpowiada ortodoksyjnej, oficjalnej polityce".

Proces w Turcji

Nadal nie znane są losy najwybitniejszego współczesnego reżysera filmowego Turcji, trzydziestopięcioletniego Yilmaza Guneya. Ma on stanąć przed sądem wojskowym w Ankarze pod zarzutem udzielenia pomocy młodym tureckim anarchistom, którzy zostali aresztowani i skazani za działalność terrorystyczną. Guneyowi grozi kara dziesięciu lat więzienia.

Guney zdobył w Turcji popularność jako autor wielu filmów przygodowych, których bohaterami byli ciemiężeni, heroiczni biedacy. Guney jest także scenarzystą i powieściopisarzem; kiedy był już w więzieniu, otrzymał za swą powieść „Martwi zwyciężeni" najpoważniejszą nagrodę literacką Turcji. Uwagę światowej krytyki zwrócił na siebie w roku 1968 filmem „Seyyit Han", a później wyświetlaną przez telewizje zachodnie „Legendą o czarnym baranie". Największy rozgłos przyniósł mu film „Nadzieje", prezentowany poza konkursem na zeszłorocznych festiwalach w Cannes i Berlinie Zachodnim — oryginalny i bezkompromisowy obraz rzeczywistości tureckiej. Za rozpowszechnianie tego filmu, mimo zakazu cenzury, reżyser ma stanąć przed sądem; grozi mu z kolei kara siedmiu lat więzienia.

Apel w obronie Guneya podpisało ponad stu pięćdziesięciu europejskich aktorów, reżyserów i krytyków filmowych oraz ludzi teatru.

Ciekawostki

Rekord „Ojca chrzestnego"

Niedawno (nr 19 FILMU) opublikowaliśmy listę najbardziej kasowych filmów w dziejach kina. Prym dzierżyło „Przeminęło z wiatrem", które przyniosło dochód 74 milionów dolarów. Pozycja tego filmu była niezagrożona, mimo że w ostatnich czasach poważnie zbliżyły się doń „Love Story" (50 milionów) i „Port lotniczy" (44 miliony). Wydawało się, że wynik „Przeminęło z wiatrem" w dobie popularności telewizji, przez długie lata nie zostanie pobity.

Tymczasem wszystkie dotychczasowe rekordy kasowe pobił ostatnio film Francisa Forda Coppoli „Ojciec chrzestny" — o rozgrywkach wewnętrznych mafii „Cosa Nostra". Po czternastu tygodniach od daty premiery przyniósł on 80 milionów dolarów wpływów, a więc o sześć milionów więcej niż „Przeminęło z wiatrem". Film Coppoli nadal cieszy się wielkim powodzeniem. Wytwórnia Paramount eksploatuje dotychczas 800 kopii, ale rozpoczęła produkcję kilkuset następnych.

Kto, co, gdzie?

ARYŻ. „Archanioł zła" to tytuł filu, który kręci we Francji Willy Braue. Akcja rozgrywa się w Trzeciej zeszy. Rolę Hitlera gra Robert Hirsch. bok niego występują: Ali Kirale, Eria Wasson i Jacques Martin.

ZTOKHOLM: Ingmar Bergman zdeydował się nakręcić serię filmów dla elewizji szwedzkiej, zatytułowaną Sceny z życia małżeńskiego". W olach głównych wystąpią m. in. Liv llman (zdjęcie 5) i Erland Josephson.

IONACHIUM. Jean-Marie Straub realizuje jeden ze swych starych pomyłów: adaptację filmową opery Arnola Schönberga „Mojżesz i Aron".

4 *Subiektywne wypowiedzi*
„Klasa robotnicza idzie do raju"

3 *Społeczne sprzeczności*
Sylva Koscina i Rock Hudson

5 *Życie małżeńskie*
Liv Ullman

„I tak wypaczyliśmy sens i istotę etnografii. Zamiast śledzić słowa, dialekty, naleciałości, zamiast grzebać się we wpływach tatarskich, zamiast tego wszystkiego patrzyliśmy na Mruków, na tych, którzy wyznaczają nową etnografię. Obyczajowość, która zrodziła się z konieczności wojny i teraz z racji pokoju powoli zamiera, nowe sprawy, które już są stare, które szybko trzeba zarejestrować, bo zacierają się jak nic. Bo ostatni, którzy je reprezentują, giną jak zakończenie czasownika..."

Są to słowa studentki z filmu „Opis obyczajów" Józefa Gębskiego i Antoniego Halora. Grupa młodych etnografów przyjechała do wsi w Górach Świętokrzyskich, by studiować dialekt i zapisywać zanikający folklor. Zamiast przypisanych programem zajęć, fascynuje ich coś innego: zagadka z czasów mniej odległych, choć już też prawie odchodzących w legendę. Na skraju wsi mieszka rodzina Mruków, którzy od ponad ćwierćwiecza nie mówią. Zamilkli po tragicznych przeżyciach wojennych, stali się odludkami i dziwakami. Krążą na ten temat rozmaite wersje wśród mieszkańców wsi, ale nikt nie zna prawdy. Wieś była spacyfikowana, spalona, ludność stracono. Nowi mieszkańcy, w nowych domach, uważają, że dziwaczne zachowanie Mruków to rodzaj kary, nałożonej na samych siebie — może za jakąś zdradę? Rytm współczesnego życia coraz bardziej oddala ten dramat od ludzi zajętych swoimi sprawami, przenosi go w legendę, w dziwność.

Tomira Kowolik i Marek Frąckowiak

KRAJOBRAZ PRZESZŁY I DZISIEJSZY

ZDJĘCIA ROMAN SUMIK

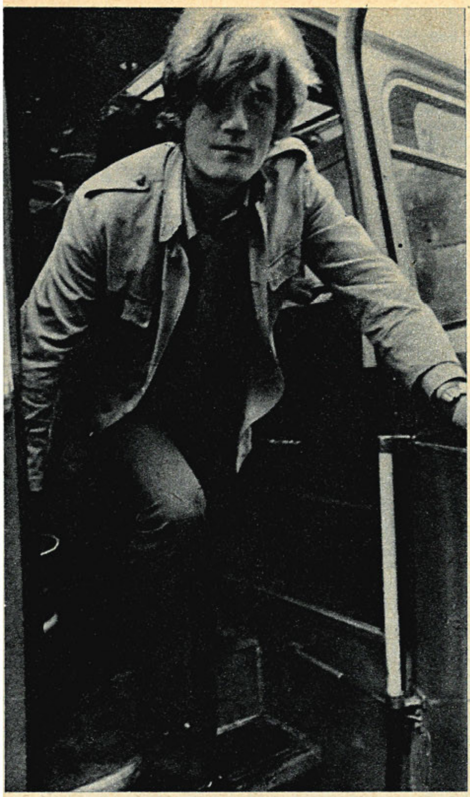
REPORTAŻ Z REALIZACJI „OPISU OBYCZAJÓW"

Antoni Halor (z lewej) i Józef Gębski

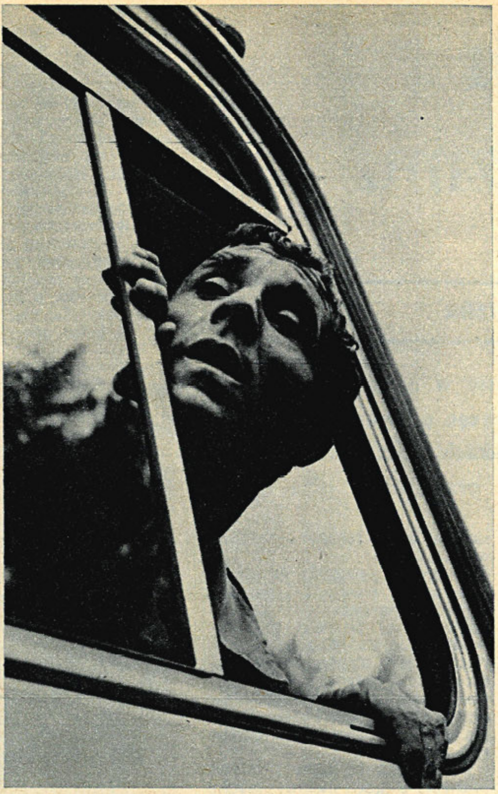
Jadę z reżyserami, operatorem Stefanem Matyjaszkiewiczem i paru jeszcze osobami z ekipy, drogami pomiędzy Suchedniowem a Bodzentynem, wśród lasów, wśród tego bardzo szczególnego pejzażu Gór Świętokrzyskich. Po dniu zdjęciowym — dokumentacja: wybór miejsc do jutrzejszych scen. Podczas tej przejażdżki reżyserzy zwracają mi uwagę na szczegóły krajobrazu, na klimat miejsc; chodzi o to, by zbliżyć je do swego filmu, który winien nasycić się charakterystycznym dla tych okolic pięknem i surowością. Znają tę ziemię. Z myślą o swym debiucie fabularnym zrealizowali niedawno dokument o sprawie braci Zakrzewskich; pozwoliło to na obserwacje nie tylko topograficzne, ale przede wszystkim psychologiczne. Poznali wielu ludzi, interesowali się sposobem ich myślenia i działaniami — wszystkim, co mogło wzbogacić wiedzę o bohaterach ich przyszłego filmu.

Tandem reżyserski: Gębski i Halor znamy z filmów krótkometrażowych. Debiutowali interesującym „Testamentem", kręcili następnie dokumenty i filmy animowane, pracowali dla telewizji. Myśl, z której wykluł się scenariusz ich pierwszego filmu fabularnego, nurtowała młodych realizatorów od dawna. Chodzi im o zderzenie psychiki dwóch pokoleń: wojennego i powojennego. Prezentując dosyć krańcowy, wywodzący się sprzed ćwierćwiecza, przypadek działania wojny na psychikę ludzką, konfrontują to z ludźmi młodymi, kształtującymi dopiero swój pogląd na świat. Ich stosunek do przeszłości, do mitów poprzedniego pokolenia, wpłynie na ich własne życie. Jeśli nie bezpośrednio, to choćby poprzez konieczność zastanowienia się nad życiem innych ludzi.

„Opis obyczajów", wbrew pierwszemu i najoczywistszemu odczytaniu tytułu, ma być filmem



Marek Frąckowiak



Zdzisław Leśniak

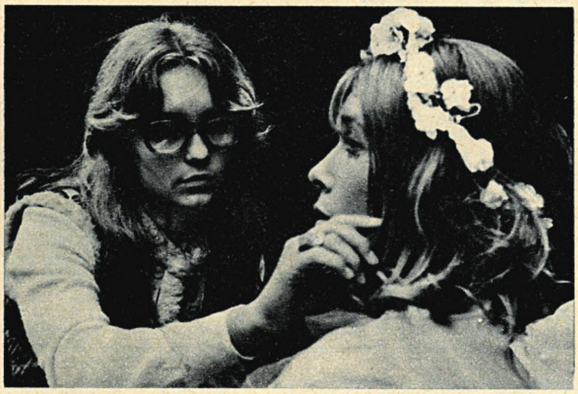
o młodych. Autorzy odczuwają potrzebę filmu pokoleniowego. Wybrali młodych naukowców, bo przedmiotem reżyserskich obserwacji mają być ludzie świadomi, wykształceni, będący niejako wyznacznikiem swojego czasu.

Wykonawcami ról etnografów są — obok młodych aktorów — studenci szkół aktorskich z Warszawy i Łodzi. Przyjechali tu z reżyserami nieco wcześniej, przed przewidzianym terminem rozpoczęcia zdjęć, by oswoić się z zadaniem. Odbyli swoiste seminarium filmowe: poznawali swych przyszłych partnerów — ludzi mieszkających w okolicach Suchedniowa, którzy wystąpią w filmie Gębskiego i Halora. Te spotkania uświadomiły im zapewne, że sprawy, o których mówi film, nie zostały „wymyślone", ale mają odniesienie do określonej rzeczywistości. Wprowadzeni do chałupy wiejskiego gawędziarza-poety, który recytował przed nimi swe wiersze, napisane pod wpływem wojennych przeżyć — z pewnością inaczej spojrzą na sprawy powierzone ich wrażliwości.

To odniesienie do konkretnej rzeczywistości nie powinno być jedynie zwiadem socjologicznym. Autorzy chcieliby stworzyć film bardzo polski, współczesny — odnoszący się zarazem do tradycji naszego kina i kultury.

W scenariuszu Gębskiego i Halora, jak się zdaje, są zadatki na film, który — korzystając z bardzo polskich sytuacji, sposobu myślenia — portretowałby ludzi kształtujących swoją osobowość w kontakcie z przeszłością, z tajemnicami historii, z całym powikłaniem, jakie musi przejąć od czasu przeszłego współczesny młody człowiek, pragnący określić swoje miejsce w życiu.

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA



Grażyna Długołęcka i Tomira Kowolik

Marek Frąckowiak i Maciej Góraj

WYRAŻAĆ TĘSKNOTY

Przywykliśmy już do tego, że to, co pisze i mówi o filmie Bolesław Michałek, stanowi swego rodzaju klasę dla siebie w dziedzinie roboty krytycznej. Jest zawsze uczciwy wobec swoich czytelników, skrupulatnie rozlicza się ze swoich zobowiązań, nie obiecując nigdy zbyt wiele, zwłaszcza w tytułach swoich publikacji. Tymczasem ostatnią swoją książkę nazywa — co tu dużo mówić — nie nazbyt skromnie i bardzo zobowiązująco: „Kino naszych czasów". Myślałem, że może przynajmniej tu nie uda mu się zaspokoić czytelniczych apetytów, skuszonych do książki tytułem (któż nie liczy na cudze grzechy?). Nic z tego, książka jest znakomita.

Złożona z tekstów publikowanych uprzednio w miesięczniku „Kino" — jest tak spójna, jakby Michałek najpierw ją napisał, a później dopiero podzielił na miesięczne porcje. To sztuka tym trudniejsza, że kinematograficzna rzeczywistość daleka jest od fazy jakiegoś uporządkowania. Znamy Bolesława Michałka jako krytyka wyjątkowo oględnego w ferowaniu ocen. Tymczasem w książce stawia pytania zasadnicze i... odpowiada na nie. Pisze o możliwości wyrażania w filmie historii (dopiero wtedy sztuka jest dorosła), o przyczynach pojawienia się i sensie estetycznym kina okrutnego, fali erotycznej, próbuje wyjaśnić zadziwiający fenomen społecznego sukcesu filmów kontestatorskich, krytycznych wobec ustrojowych podstaw poszczególnych krajów, a jednocześnie przez panujące tam systemy — akceptowanych itd.

Swoistą perełkę krytycznego kunsztu autora znajdziemy w rozdziale pierwszym „Epoka i epika", otwierającym myślową klamrę dla kompozycji całej książki. W szkicu zatytułowanym „Kraje długich hymnów" znajduje się wnikliwa analiza młodego kina węgierskiego, zestawionego porównawczo ze „szkołą polską" i czechosłowacką „nową falą". Przedstawiona tu interpretacja istoty narodowych fal kinematograficznych (im mniejszy kraj, tym dłuższy hymn, tym bardziej rozbudowana mitologia narodowa) należy — moim zdaniem — do najpoważniejszych tekstów krytycznych, jakie przy okazji filmu pojawiły się u nas w ciągu ostatnich kilku lat. Szkoda jedynie, że autor sprawę tę potraktował marginalnie, jako myślowe tło dla szkicu o Węgrach.

Bardzo interesujące są uwagi o filmie politycznym, przyjmującym na Zachodzie bądź to postać znaną nam z wzorów radzieckich („Adalen 31", „Bitwa o Algier"), bądź kształt kryminału („Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem"). Pisząc o kinie współczesnym Michałek raz po raz zmienia optykę, dostrzega i generalne przesunięcia na mapie filmowego świata (nowy ląd — Afryka) i takie detale, jak występujący w filmach polskich brak realizacji naszych tęsknot, co jest główną przyczyną martwoty i braku społecznego zainteresowania.

Albowiem — kończy swą książkę bardzo przewrotnie — współczesny film dorósł już do wyrażania historii i może być sztuką, lecz sztuką, która realizuje się przez ucieleśnianie ludzkich tęsknot. Nie oznacza to powrotu do kina — „fabryki snów". W widzu kryją się tęsknoty rozmaite. „Dylemat ideowy i moralny, przed którym stoi kino i jego twórcy nie polega na odrzuceniu lub przyjęciu tęsknot, lecz na wyborze takich tęsknot, które są w naszym rozumieniu najcenniejsze". (str. 159).

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Bolesław Michałek, „Kino naszych czasów". Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972. Str. 159, cena 22 zł.

Zmierzch uniformizmu

Korespondencja własna z ZSRR

Jakie przemiany dokonują się w regionalnych kinematografiach radzieckich? Pisząc o twórczości filmowej w egzotycznych republikach, nasz korespondent zatrzymuje się tym razem przy filmie gruzińskim.

Od kilkunastu co najmniej lat trwa proces coraz wyraźniejszego różnicowania się kinematografii socjalistycznych: raz po raz gdzie indziej pojawiają się (i gasną) odrębne szkoły narodowe, co pewien czas filmowcy innego kraju obejmują w naszym obozie prowadzenie i zyskują renomę w świecie; inaczej też w każdym kraju układają się stosunki pomiędzy kinem a telewizją i tym samym odmienny jest aktualny stan posiadania i funkcja kina wśród środków masowego przekazu. Ostatnio przemiany te dostrzec można nawet w obrębie poszczególnych krajów, jeżeli tylko występują w nich dostatecznie wyraźnie odrębności etniczne, kulturowe. I jeżeli można mówić o tym, co różni kinematografię czeską od słowackiej czy słoweńską od serbskiej, to nowe bogactwo metod, stylów, kierunków — widoczne jest przede wszystkim na niesłychanie zróżnicowanej narodowościowo mapie kina radzieckiego.

Odejście od uniformizmu nie dokonywało się łatwo: pamiętamy gwałtowne dyskusje sprzed kilkunastu lat, gdy filmowcy gruzińscy zamanifestowali nagle swoje „odchylenie neorealistyczne"; mamy też jeszcze świeżo w pamięci nieufność, z jaką prominentni krytycy powitali „szkołę Paradżanowa", dziś uznaną już jednogłośnie za post-dowżenkowską i z dumą fetowaną na festiwalach.

Proces różnicowania się stylów i kierunków trwa nadal, staje się coraz intensywniejszy; zaczyna domagać się bardziej systematycznej kodyfikacji geograficznej i estetycznej. Każdego niemal roku można wymienić kolejną kinematografię, która dokonała udanej próby odnalezienia siebie, ukazania czegoś z własnego, niepowtarzalnego oblicza.

I tak kilka lat temu filmowcy radzieccy ciągnęli niczym poszukiwacze złota do Kirgizji, by w oparciu o znakomitą prozę Czingiza Ajtmatowa tworzyć nieznaną dotychczas kinematografię kirgiską. Sugestywne malowanie lokalnych realiów, surowość życia wśród gór, stepów i pustyń, przetworzony poetycko biologizm wątków Ajtmatowa — zaczyna dziś odradzać się w coraz to nowej postaci w filmach sąsiednich republik.

Film debiutującego reżysera Chodżakuli Narlijewa „Synowa", zrealizowany w wytwórni aszchabadzkiej, to świadectwo przebudzenia kina turkmeńskiego. Temat jest jak gdyby rozwinięciem końcowego epizodu „Lecą żurawie" Kałatozowa. Młoda kobieta bezskutecznie czeka latami na powrót męża z wojny i — wierna swej miłości — poczyna znajdować ukojenie w szczęściu innych. Melodramatyzm tej (ogranej przecież na ekranie) sytuacji znika jednak natychmiast, gdy do głosu dochodzą realia, autentyczna sceneria, warunki egzystencji bohaterów, gdy — najdosłowniej — byt określa ich świadomość, ich decyzje. Kobieta mieszka ze starym świekrem w samotnej jurcie na skraju pustyni; oboje zajęci są od rana do nocy hodowlą owiec. Tu na pustkowiu, u boku dobiegającego swych lat starca, nie stać ją już na żaden zdecydowany krok; musi poddać się mechanicznemu rytmowi życia, obowiązków, hodowli. Owo coroczne przychodzenie na świat setek nowych zwierząt i coroczne zarzynanie najpiękniejszych, najdelikatniejszych okazów — niby radość i rozpacz, nadzieja i zwątpienie — znaczą upływające pory roku pod palącym słońcem, wśród nieustannych starań o wodę, walk z epidemią, w kołowrocie monotonnej codzienności. Bohaterce nie pozostaje nic innego, jak tylko marzyć, że mogło, że powinno być inaczej. Realizatorzy nie odmawiają sobie jednak dosłownej inscenizacji tych marzeń i popełniają błąd. Na wskroś realistyczny, spokrewniony z dokumentem (może nawet z Flahertym?), film składa niepotrzebną daninę sentymentalizmowi. Debiutujący reżyser Narlijew (były operator) stanął na rozdrożu pomiędzy wiarą w kreującą siłę swej kamery a scenariuszową fantazją. Szkoda, że poetyckość kamery nie zwyciężyła do końca papierowej poetyckości.

Ładunek autentyzmu
„Synowa"

Z „Synową" sąsiaduje tematycznie gruziński film „Ciepło twoich rąk" w reżyserii Szoty i Nodara Managadze. To także opowieść o jednym życiu, o losie kobiety związanej zawsze z zagrodą swego ubogiego gospodarstwa. Ale gdy w „Synowej" realizacja przydała walorów autentyzmu nie najlepszemu scenariuszowi — tu zdajemy się napotykać sytuację odwrotną. Doświadczony scenarzysta Suliko Żgenti („Ojciec żołnierza") zaproponował, by półwiekową historię Gruzji — od I wojny światowej po nasze dni — opowiedzieć z perspektywy jednej górskiej zagrody, ujrzeć wydarzenia oczyma kobiety, która przez całe życie nie opuszczała właściwie swego domostwa, przemierzając jedynie z wielkim dzbanem drogę do pobliskiego źródła. Zamysł ciekawy, bo próbujący traktować epikę w kategoriach lirycznych, intymnych, subiektywnych. Bohaterka, jej sposób widzenia, jej pamięć — miały na-

ZBIGNIEW PITERA

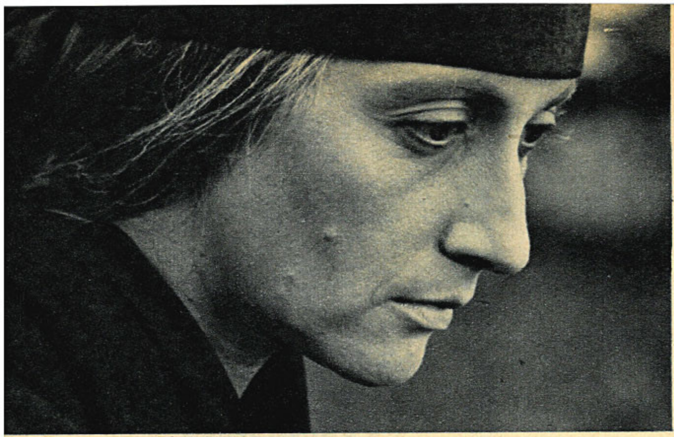
ASTA NIELSEN:

Zmarła przed kilku tygodniami słynna aktorka duńska, Asta Nielsen (1881—1972) była jedną z pierwszych i jedną z największych gwiazd niemego filmu. Jeszcze przed I wojną zyskała w Europie popularność równą późniejszej sławie Poli Negri, i Grety Garbo. Pozostawiła po sobie tom wspomnień, z których wyjęliśmy poniższy fragment. Opisywane zdarzenia odnoszą się do roku 1912.

Gdy przeniosłam się na stałe do Berlina, firma Union zmieniła właśnie swe skromne frankfurckie biuro na pyszne apartamenty w stolicy. W dzielnicy Tempelhof wyrosło nowe atelier — ostatnie słowo techniki. Nie filmowało się jeszcze wtedy przy sztucznym świetle, dużą rolę odgrywało słońce, a zdjęcia kręcono głównie latem. Często też trzeba było pracować w nieznośnym upale. Aby złagodzić temperaturę, na szklanym dachu nowego atelier zainstalowano urządzenie nawilżające. Niestety, okazało się nieprzydatne: woda, ściekając po szybach, pogarszała oświetlenie.

Praca w atelier trwała od siódmej rano do ósmej wieczorem. Ale jeszcze po dwunastej w nocy, gdy zamykano kina, udawaliśmy się do jednej z sal kinowych należących do firmy Union, by obejrzeć materiał zdjęciowy z dnia poprzedniego. Trzeba było sprawdzać jakość roboty operatorskiej, bo często okazywało się, że nie spełnia ona naszych wymagań. Atelier też miało własną salę projekcyjną, ale ekran był w niej za mały i można było przeoczyć błędy. Sztuka operatorska, jak zresztą wszystko w filmie, dopiero powstawała i musiało upłynąć wiele czasu, zanim w Europie zrozumiano, jak ważna jest przy realizacji filmów.

Nasz producent nigdy nie mieszał się do spraw twórczych. Decydowaliśmy o wszystkim sami, jeżeli tylko nie pociągało to za sobą większych kosztów. Ale i wtedy reżyser Urban Gad potrafił wybrnąć z sytuacji, był doskonałym organizatorem. Niski poziom artystyczny filmów — na czym tak bardzo zdawało się



Nadmiar ilustracyjności
„Ciepło twoich rąk" — Sofiko Cziaureli

dawać ton kolejnym, wyrywkowym epizodom, składającym się na obraz trudnego życia kilku pokoleń jednej rodziny. Czy jednak reżyserzy nie dość głęboko odczytali ten zamiar, czy też nie potrafili uchwycić właściwego stylu narracji — dość że w filmie przeważają luźne, ilustracyjne epizody, czasem dramatyczne i dobrze spointowane, czasem jednak banalne i rozwlekłe. W rezultacie ciekawe zamierzenie udało się tylko w połowie; krytycy nie mieli kłopotu z oceną walorów i błędów „Ciepła twoich rąk".

Natomiast nowy film Otara Joselianiego „Był sobie śpiewający drozd" (poprzedni tytuł „Jak dzień długi") zbił z tropu i wprawił w zakłopotanie wszystkich. Utwór jest przekorny i także nie bez przekory redakcja czasopisma „Sowietskij Ekran" zamieściła — zamiast recenzji — całą wiązankę głosów i opinii: od wypowiedzi sędziwego pisarza Wiktora Szkłowskiego, poprzez oceny filmowych twórców i zwykłych widzów radzieckich, na głosie francuskiego krytyka Marcela Martina kończąc. Wynika z tego, że każdy niemal dostrzega w filmie co innego i każdy go inaczej ocenia, a takie utwory należą w ZSRR raczej do rzadkości. Skąd konfuzja?

Joseliani wprowadził na ekran kolejną odmianę „Czarnego Piotrusia" Formana, stworzył nowy typ anty-bohatera, młodzieńca, który — choć niepozbierany, ale pełen najlepszych chęci — może służyć za przykład odwrotności wszelkich ponurych alienacji. Ów gruziński Piotruś ma na imię Gija i chciałby każdemu nieba przychylić, a że niewiele z tego wynika, to tylko dowód, że nie każdy może być postacią na miarę swej epoki. Gija, grając w orkiestrze, spóźnia się wprawdzie zawsze na koncert, ale nigdy na tyle, by nie zdążyć uderzyć w swój bęben we właściwym miejscu partytury. Zresztą w filmie Joselianiego wszystko po trosze jest na opak: narracja rwie się, epizody są do znudzenia przeciągnięte albo za wcześnie się kończą, z sytuacji niewiele wynika, bohater ciągle za czymś goni i coś robi, ale stale wypada ze zrutynizowanego rytmu codzienności; jest najwyraźniej niedopasowany do współczesnego życia. Gruziński krewny Chaplina i Pana Hulot? Jak brzmi autorskie credo twórcy tego kontrowersyjnego dziełka?

— **Jestem najmocniej przekonany** — mówi reżyser — **że cokolwiek by się działo na świecie, zawsze znajdzie się człowiek, z którym można razem usiąść i wspólnie westchnąć. Bez tego trudno byłoby wyobrazić sobie nasze życie.**

„Razem usiąść i wspólnie westchnąć" — dawno już żaden z filmowców nie formułował z tak szczerą skromnością swego programu. A może właśnie z takich małych programów wyrasta wielkie kino?

Ale nie tylko przekora gruzińskich twórców potrafi zbić z tropu obserwatorów przemian w dzisiejszym kinie radzieckim. Cechą narodową Gruzinów jest rzadko gdzie indziej spotykane poczucie humoru, skłonność do autoironii, a nawet kpiny z własnych przyzwyczajeń, tradycji, obyczaju. Dowodzi to nie tylko umiłowania swobody i tolerancji, ale także polotu i inteligencji. Popisową pozycją pod tym względem jest najnowszy film Tengiza Abuładze „Naszyjnik dla mojej ukochanej". Korowód tradycyjnych wątków z literatury i filmów gruzińskich — romantyczne miłości, waśnie i klątwy rodowe, rywalizacje o względy dorodnych dziewic, fortele konkurentów itp. — wszystko to przybiera u Abuładzego formę frywolnego pastiszu, krotochwili, pełnej gagów, groteski, humorystycznych skrótów, ironicznych metafor. „Naszyjnik dla mojej ukochanej" zdaje się przywracać radzieckiej komedii filmowej urok bezinteresownego komizmu, godnego najlepszych wzorów, z pamiętnym „Świat się śmieje" na czele. A przy tym jest to uśmiech niepowtarzalny w swej narodowej specyfice: poza Gruzją próżno go szukać!

ZBIGNIEW PITERA

Obfitość ironii
„Naszyjnik dla mojej ukochanej"

DZIECIĘCE LATA KINA

zależeć producentom — sprawiał jednak, że walka między nimi a aktorami była nieunikniona. Czyż mogło zresztą być inaczej? Producent był w dużym stopniu uzależniony od dystrybutorów i właścicieli kin, musiał też stawić czoło konkurencji.

Kładliśmy duży nacisk na wyszukanie dla mnie najlepszych partnerów. Niełatwo było przekonać producenta, że zarówno ja, jak i mój film tylko na tym zyska. Uważał, że im większe koszty produkcji, tym mniejszy dochód. Następnym problemem była reklama. Plakaty uparcie niweczyły wszystkie nasze starania. Ze ścian i płotów krzyczała do przechodniów rozlana krew. Koszmarne, tandetne afisze ukazywały mnie w scenach, o których film nawet nie napomykał. Trzeba było przekonać producenta, że warto zaangażować artystów-malarzy. Ale to z kolei wywoływało zaciekłe protesty właścicieli kin, zresztą — z ich punktu widzenia — zupełnie zrozumiałe. Producent uznał jednak tę innowację za punkt honoru — i nie ustąpił: w świecie kina pojawił się po raz pierwszy plakat artystyczny.

Osobny rozdział stanowiła cenzura. Nie ulega kwestii, że w ówczesnych warunkach była konieczna, ale odnosiło się wrażenie, że cenzorzy umyślnie starają się nie dopuszczać filmów na ekrany. Każdy był przedmiotem iście średniowiecznej rozprawy. Np. początkowo zabraniano nawet scen, w których płakałam, bo a nuż rzęsiste łzy wywrą zbyt wielkie wrażenie na którymś z widzów o słabych nerwach. Union protestował, ale bez powodzenia. Tylko dzięki interwencji prasy udało się na powrót przywrócić usunięte przez cenzorów kadry. Z jednego z filmów wytwórni Nordisk wycięto mniej więcej trzecią część, bo na ekranie syn miał zamiar okraść ojca. I chociaż w porę wycofał się i okazywał skruchę — nie miało to znaczenia: na ekranie były niedopuszczalne nie tylko zbrodnie, ale nawet myśl o nich.

I wreszcie — moralność! Rozwód uważano za niemoralny, a więc w filmie zakazany. Dzieci nieślubne — skandal! — na ekranie wykluczone. W komedii „Aniołek" grałam czternastoletnią dziewczynkę. W jednej ze scen wchodziłam po schodach i przez ułamek sekundy spod mojej spódniczki widać było podwiązkę nad kolanem. Cenzorzy nie byli pewni, czy to rzeczywiście podwiązka, ale wszczęli alarm: nakręcić scenę powtórnie! Potem jednak długo się naradzali, bo niektórzy byli zdania, że to nie podwiązka, tylko wstążka. Zarządzono ponowną projekcję. Więc jak: wstążka czy podwiązka? Zdania były ciągle podzielone, ale łaskawie zdecydowano, że scena jest tak krótka, iż można ją zostawić.

W ogóle walka o wyższy poziom artystyczny filmów nie była łatwa i gdyby nie prasa, film jako sztuka nigdy by nie zwyciężył. Artykuły o tym, czy kinematograf zasługuje w ogóle na miano sztuki, pasjonowały najświatlejsze umysły. Przytaczano najbardziej bezsensowne argumenty za i przeciw, ale większość gotowa była przyznać kinematografowi rangę sztuki. Powoływano się przy tym także na moją grę.

Opr. Z.P.

zapiski krytyczne

● BOTTICELLI – SCHEMATY LUDZI I ŚWIATA ● FILM WSPÓŁCZESNY KONTRA REALNOŚĆ ● LWY JEAN-CLAUDE BRIALY'EGO ●

PIĄTEK

Poprzednie „Zapiski“, w których relacjonowałem swój pobyt w Paryżu, urwałem na wizycie w Luwrze. Najchętniej odwiedzam tu galerię malarstwa, a w niej mistrzów włoskiego Quattrocenta. Czasem zastanawiam się, dlaczego ich szczególnie lubię. Może dlatego, że w moim domu rodzinnym panował kult Sandra Botticellego. Ale nie tylko. Oswojony od lat najmłodszych z kinem, szukam w malarstwie tego, czego mi właśnie kino dać nie może: rezygnacji z wizerunku rzeczywistości, odpoczynku w statycznych kształtach świata, przetworzenia świata na abstrakcję za pomocą symbolizmu ikonicznego języka. Dlatego nie zachwyca mnie już tak bardzo renesans, jak zachwycał poprzednie pokolenie. Nad Leonarda da Vinci czy Michała Anioła (bo barok też mi nie jest w tym sensie bliski: agresywny przez swoją „trójwymiarowość“) przekładam nawet małych mistrzów średniowiecza. A godzinami mogę stać przed płótnami Botticellego, Fra Angelica, Fra Filippo Lippi, Pierra della Francesca.

Te schematy ludzi i świata, formy farby i światła, złocenia i czyste błękity, jakich w życiu nie ma, owe linie, kontury przedmiotów kładzione płasko na płótno, to wyraz artysty nie przez obraz rzeczywistości, a niby przez hieroglify (czy iluminowane teksty średniowiecznych ksiąg), gdyż jest na tych płótnach zarówno znak, jak i znaczenie, prędzej konotacja — jakby powiedział semiolog — niż denotacja, odnoszenie się znaku do znaczenia, które nie jest realnym przedmiotem, lub do innego znaku, a nie do denotowanego realnego przedmiotu, czy w ogóle do realności, podczas kiedy ona, realność, jest zawsze w filmie i z którą film współczesny, kiedy chce stać się sztuką wyrazu (tekstem), walczy.

Dla tego samego, dla czego lubię malarstwo Quattrocenta, lubię plastykę współczesną, W plastyce „negatywny“, odciążający wpływ filmu widać wyraźniej niż w innych dzisiejszych sztukach. Teatr pod wpływem filmu zrezygnował z dziewiętnastowiecznego naturalizmu, literatura z ilustracyjnej intrygi, natomiast malarstwo całkowicie zmieniło swój status, gdyż nie musi być, po raz pierwszy od renesansu, do życia podobne i po raz pierwszy od tamtego czasu może to robić otwarcie i z czystym sumieniem.

Obok więc Luwru, sporo czasu, jak zawsze, spędzam w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Znacznie wzbogaciło ono ostatnio kolekcję prac Braque'a. Jego malarstwo jest jednym z największych w naszym wieku. Podczas kiedy Picasso zdobywał wciąż nowe tereny malarskie, szukał i eksperymentował bez końca, Braque skupiony, pozornie mało zmieniający się, pogłębia studia paru przedmiotów, krzesła, ryby, które „tłumaczy“ na urzekające zestawy czerni i brązów, a ślady owych przedmiotów, zamienione w plamy, tworzą nie tylko płótno malarskie, a znów osobny przedmiot, przedmiot plastyczny (jak za czasów przedrenesansowych — powiadam — wspaniały hieroglif). Drugim wielkim malarzem był Rouault.

SOBOTA

Trochę wieczorów w Paryżu spędzam przed telewizorem. Korzystam z okazji i oglądam przede wszystkim kolorową telewizję w programie II, jak u nas.

Dziennik TV jest ciekawszy niż w Polsce, chociaż spikerów wolę naszych, nasi — zwłaszcza Cześnin — podają wiadomości w sposób bardziej osobisty, co sprzyja nawiązaniu kontaktu ze słuchaczem. Ale reszta dziennika, mówię o „24 heures sur la 2“ (w programie II), bogata w filmowe relacje, krótkie, żywe wywiady, improwizowane „okienka“ reportażowe, no i tempo lepsze, i lepsza dramaturgia całości.

„Gala de l'Union des Artistes“ to impreza doroczna. Oglądałem już ją kiedyś. Na wielkiej arenie w charakterze artystów cyrkowych wystąpili znani aktorzy teatru i filmu, obok zresztą cyrkowców prawdziwych. Udział w imprezie podobno bezpłatny a dochód przeznaczony na zapomogi dla starych aktorów. Na arenie m. in. Marcello Mastroianni, Jean-Claude Brialy, Jean-Pierre Cassel, Daniel Gélin. Imprezie patronował Jerry Lewis. Można było podziwiać zupełnie niezłą sprawność Brialego w prowadzeniu ćwiczeń z tresowanymi lwami albo znakomite popisy Cassela w akrobatyce. Patrzyłem z zazdrością na nich, wspominając ociężałość naszych artystów teatru i filmu. Reżyserował Pierre Etaix.

Po „Gali“ (jest sobota wieczór) nowy serial francuski z gatunku płaszcza i szpady — „Mandrin“. Okropny. Po „Mandrinie“ jednak znowu niezły program „Samedi-soir“ („Sobota wieczór“), rodzaj naszego „Pegaza“. Wywiady ze zgromadzonymi w studio interesującymi ludźmi prowadzi od lat, bezwzględny i ostry, chociaż bardzo dowcipny Philippe Bouvard. Rozmowa z młodym człowiekiem, przedstawicielem którejś z odmian „gniewnej“ młodzieży, na temat: dlaczego nie lubi świętości francuskich intelektualistów, Claudela; albo ze starszym panem, emerytowanym wyższym urzędnikiem administracji państwowej, policji bodaj, który napisał książkę o wielkich artystach współczesnych, swoich przyjaciołach. Ale były i sztuczki prestidigitatorskie, sporo wygłupu, trochę nowych piosenek. Chwilami dbałość francuskiej telewizji o atrakcyjność jest męcząca, jak — na odwrót — męczący jest brak dbałości o atrakcyjność naszej telewizji.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Nasi recenzenci pisali...

„CZŁOWIEK-ORKIESTRA“ (Francja-Włochy).. *Każda epoka ma takiego komika, na jakiego sobie zasłuży. Po Chaplinach i Keatonach nadszedł Louis de Funès. Cóż za żałosna degrengolada.*

„NAJLEPSZA KOBIETA MOJEGO ŻYCIA“ (Czechosłowacja). *Parodia „kryminału“, a także interesujący portret prowincjonalnego miasteczka czeskiego.*

„CZAROWNICA Z BAGIEN“ (ZSRR). *Trud, jaki sobie zadali ukraińscy filmowcy, ekranizując pieczołowicie opowiadanie Kuprina „Olesia“, nie jest zbyt umotywowany potrzebami współczesnego odbiorcy.*

„PODWÓJNE SAMOBÓJSTWO“ (Japonia). *Los nieszczęśliwych kochanków spełnia się w rzeczywistości, którą trafniej określa symbol niż naturalistyczna fotografia.*

„SPACER W WIOSENNYM DESZCZU“ (USA). *Melodramat na użytek i ku pokrzepieniu serc pań i panów w wieku średnim.*

„NIEDŹWIEDŹ I LALECZKA“ (Francja). *Żartobliwie opowiedziana historia odwiecznej walki płci. Film wyprany z wszelkiej dwuznaczności, a więc — z wszelkiej erotyki.*

„STRATEGIA PAJĄKA“ (Włochy). *Bernardo Bertolucci jest przedstawicielem kina, które nie proponuje doraźnych i gwałtownych wystąpień, lecz zastanawia się nad życiem i miejscem człowieka na ziemi.*

„GÓRY, RZEKI, LUDZIE“ (Polska). *Reakcje Wietnamczyków, którzy od trzydziestu lat nie zaznali pokoju, są bardziej wymowne niż obrazy drzew pozbawionych liści, zbombardowanych cmentarzy i kościołów*

●

Panie Redaktorze!

Niełatwa jest rola obrońcy czegoś, co fachowcy umieścili już dawno na pozycji straconej. Mimo to chciałbym jeszcze raz poruszyć zagadnienie, które nurtuje ciągle wielu miłośników kina. Mam 19 lat, ale chciałbym wystąpić nie tylko w imieniu nastolatków, lecz także widzów starszych.

O ile dziesięć lat temu w niewielu domach były odbiorniki telewizyjne, o tyle dziś trudno byłoby znaleźć rodzinę, która nie posiadałaby swego „mini-kina”. Pozostała jednakże spora rzesza gorących zwolenników tradycyjnego kina, którzy widzą w telewizji źródło zmniejszonego zainteresowania filmem na dużym ekranie, a co za tym idzie — spadku frekwencji w kinach. Minęły chyba bezpowrotnie czasy, kiedy takie filmy, jak „Hrabia Monte Christo” czy „Rio Bravo” wprawiały niektórych ludzi w szał, a otrzymanie na nie biletu w dniu premiery było prawdziwym sukcesem.

Ale nie tylko telewizja jest przyczyną tego stanu rzeczy. Widzowie często szukają relaksu i wytchnienia po codziennej pracy właśnie w filmach, które wprawdzie — zdaniem krytyków — nie mają walorów artystycznych, ale dostarczają wielu satysfakcji duchowych czy wizualnych. Nieraz chcemy po prostu odbiec od rzeczywistości: zobaczyć mało znaną historię, poznać dawne obyczaje, stroje, życie ludzi przed wielu laty. Łatwiej wtedy zapominamy o codziennych troskach i zmartwieniach.

Oto na przykład „Markiza Angelika” czy „Trzej muszkieterowie”. Krytycy ocenili je raczej surowo. Nie mamy pretensji o to, że zarzucali im ubóstwo intelektualne czy artystyczne. My, ludzie przeciętni, szukający okazji do pobudzenia własnej wyobraźni, mieliśmy — oglądając te filmy — okazję zobaczyć na ekranie to, o czym marzyliśmy w dzieciństwie. Nam naprawdę takie filmy są potrzebne, choćby dla zróżnicowania repertuaru. Gdzie podziały się westerny, tak licznie reprezentowane dawniej na naszych ekranach? Chciałbym dowiedzieć się, co sądzą o tym inni czytelnicy.

WŁADYSŁAW RYMKO
Mrągowo

krótki metraż

JAMNICZEK DZIAŁA DOSKONALE

Oglądając ostatnio polskie filmy animowane rzadko się zdarza, by widownia wybuchała spontanicznym śmiechem. Utarło się bowiem, że nie wypada żartować ze spraw poważnych, a pretekstem do dowcipów mogą być jedynie tematy nieistotne. Z tym większą satysfakcją odnotować należy pojawienie się utworu burzącego tę zasadę: zabawnego, a jednocześnie mądrego w swej wymowie filmu Juliana Antonisza „Jak działa jamniczek“, który na ostatnim festiwalu krakowskim zdobył zasłużenie Brązowego Lajkonika.

Julian Antonisz, którego dwa poprzednie filmy: „Jak to się dzieje" oraz „Jak nauka wyszła z lasu" — wpisały się trwale na listę najciekawszych utworów dedykowanych najmłodszej widowni, należy do grupy reżyserów-plastyków, będących nadzieją polskiego filmu animowanego. Jest jednym z tych, którzy w odpowiedniej chwili zdali sobie sprawę, że w dzisiejszym świecie jedyną szansę ma w animacji kino odwołujące się do emocji.

Film Antonisza, poświęcony sprawie ochrony naturalnego środowiska człowieka (czy może raczej środowiska jamniczka), jest zabawną, nieco absurdalna opowiastką o skutkach, jakie pociąga za sobą niszczenie tego wszystkiego, co niezbędne, by życie na naszej planecie mogło się rozwijać. Takie jest przesłanie „Jamniczka“, nie ono jednak decyduje o jego atrakcyjności, lecz wymyślona przez Antonisza fabułka opowiadająca o złym chłopcu Ewaryście (występuje on także w jego poprzednim filmie), który wędrując niszczy wszystko. co tylko można rozdeptać ciężkimi buciorami. O sukcesie filmu decyduje także interesująca koncepcja plastyczna, świadcząca o stałym doskonaleniu się środków wyrazowych Antonisza — reżysera, grafika i kompozytora w jednej osobie.

Jak działa „Jamniczek”? Doskonale! Jego trzy stany emocjonalne („Jamniczek może być wściekły, zły! Może być smutny, zamyślony! Może być wesoły!“) udzielają się widowni reagującej na poszczególne kadry filmu ze złością — gdy zły Ewaryst niszczy przyrodę: ze smutkiem — gdy z małej kalkulacji wynika, że zniszczone oczy motylka to strata wysokiej klasy urządzenia biologicznego o wartości 30 milionów złotych; z radością — gdy babcia-narratorka informuje, że jamniczek, jak wszystko co żyje, posiada w środku kiszkę. Trochę przesadziłem: w czasie oglądania filmu Antonisza jedyną reakcja jest śmiech. Smutne refleksje rodzą się dopiero po wyjściu z kina.

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Jak działa jamniczek“ (Studio Miniatur Filmowych — oddział w Krakowie), reż. Julian Antonisz

*

Film ten jest wyświetlany jako dodatek do filmu fabularnego „Zaproszona”, recenzowanego w nr. 27 naszego pisma.

IDZIEMY DO KINA

ŁATWA DROGA

(Der sanfte Lauf)

Scenariusz: **Haro Senft** i **Hans Noever**

Reżyseria: **Haro Senft**

Zdjęcia: **Jan Čuřik**

Muzyka: **Erich Ferstl**

Wykonawcy: Bernhard Karl — **Bruno Ganz**, Johanna Benedikt — **Verena Buss**, Richard Benedikt — **Wolfgang Büttner**, Gertrud Benedikt — **Lia Eibenschütz**, Wolf Kamper — **Hans Putz**, Susanne Kamper — **Dany Mann**, Stefan — **Jan Kačer**, Vera — **Nina Diviskova**, prof. König — **Vladimir Hlavaty**, Alfred Reichert — **Peter Höfer**, dyr. Burckhardt — **Rolf Ederer**, Joe Vielhaber — **Ralf Gregan**, Klaus — **Lutz Hochstraate.**

Produkcja: Haro Senft Filmproduktion (NRF) — 1967.

*

Haro Senft należy, obok Ulricha Schamoniego, Volkera Schlöndorffa i Alexandra Klugego, do czołowych reprezentantów tzw. młodego filmu zachodnioniemieckiego. „Łatwa droga" to historia młodego mężczyzny, niedoszłego absolwenta politechniki, opowieść o jego buncie i wejściu w koleiny potajemnie protegowanej, a więc manipulowanej kariery życiowej.

Dodatek: „Słupy betonowe". Realizacja: **Zbigniew Kamiński, Krzysztof Nowak, Jan Brzozowski, Eugeniusz Rudnik, Wacław Fedak, Mieczysław Janik, Grzegorz Świetlikowski** i **Ada Stronia.** Muzyka: **Zbigniew Dziewiątkowski.** Produkcja: Se-Ma-For — 1971. Barwna, wycinankowa, poetycka alegoria o miłości i przemijaniu czasu.

GDYBYM MIAŁ KARABIN

(Keby som mal pušku)

Scenariusz (według własnej książki): **Milan Ferko**

Reżyseria: **Stefan Uher**

Zdjęcia: **Stanislav Szomolanyi**

Muzyka: **Ilja Zeljenka**

Wykonawcy: Vlado — **Marian Bernat,** Viktor — **Jozef Graf,** matka Vlada — **Emilia Došckova,** ojciec — **Ludovit Kroner,** babcia — **Katarina Marečkova,** stryjek — **Anton Sulik,** „Amerykanin" — **Ludovit Reiter,** „Amerykanka" — **Anna Grissova,** stara Kyntoška — **Maria Hojerova-Kronerova,** wikary — **Michel Monček,** proboszcz — **Imre Fazekas,** Badžo — **Daniel Lapunik,** Milka — **Brigita Hausnerova,** Štefina — **Emilia Furinova,** Rosjanin — **Igor Hrabinsky,** niemiecki oficer Henrych — **Tomaš Žilinčik,** Crecmer — **Karol Kuniak,** narzeczona stryjka — **Xenia Gracova,** wdowa — **Brigita Bobulova,** lotnik amerykański — **Adam Hersi Giama,** Marina — **Vilma Jannicka,** żona lekarza — **Jolana Holla-Mažary.**

Produkcja: Slovensky film — Studio hranych filmov w Bratislavie (Czechosłowacja) — 1971.

*

Bohaterowie — dwaj wiejscy chłopcy. Tło — słowacka wioska w przeddzień wyzwolenia spod niemieckiej okupacji. Jeden z chłopców jest prawdziwym rycerzem „bez skazy i strachu", przynajmniej we własnych marzeniach. Marzenia te wiążą się z posiadaniem karabinu. Chłopiec sądzi, że z jego pomocą mógłby uwolnić świat od wojny, niesprawiedliwości i nędzy. Reżyserował Stefan Uher, autor „Słońca w sieci" i „Organów".

Dodatek: „Problemy pogody — meteor 2". Scenariusz i realizacja: **Aleksander Domalewski.** Zdjęcia: **Jerzy Bezkowski.** Opracowanie muzyczne: **Ryszard Masłowski.** Tekst: **Jerzy Katarasiński.** Konsultacja: **dr inż. Jacek Walczewski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Barwny film popularnonaukowy.

ŚWIADEK ZAGINĄŁ

(Propaża swidietiela)

Scenariusz: **Boris Możajew**

Reżyseria: **Władimir Nazarow**

Zdjęcia: **Władimir Nikołajew**

Muzyka: **Giennadij Gładkow**

Wykonawcy: Sieriożkin — **Walerij Zołotuchin,** Tyche Dorż — **Maksim Munzuk,** Inga — **Marta Zoriktujewa,** Nastia — **Ludmiła Maksakowa,** jej mąż Zujew — **Artem Inoziemcow,** Siemien Dugarowicz — **Budda Wampiłow,** sędzia śledczy — **Nikołaj Krikow,** Bałabin — **Boris Jurczenko,** Seden — **S. Rapsałow,** Tatiana — **Alla Mieszczeriakowa.**

Produkcja: MOSFILM (ZSRR) — 1971.

*

W syberyjskiej tajdze znaleziono zwłoki zoologa Kalganowa. Śledztwo w sprawie zabójstwa prowadzi młody podporucznik milicji, Wasilij Sieriożkin, bohater cieszącego się dużym powodzeniem wśród widzów radzieckich poprzedniego filmu tej samej spółki autorskiej — „Gospodarz tajgi". Barwa, szeroki ekran.

Dodatek: „Ojcowie miasta". Scenariusz: **Danuta Halladin** i **Lidia Zonn.** Realizacja: **Danuta Halladin.** Zdjęcia: **Jerzy Gościk.** Komentarz: **Wiesław Górnicki.** Czyta: **Tadeusz Bukowski.** Muzyka: **Henryk Kuźniak.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — **1972.** Srebrny Lajkonik na tegorocznym festiwalu w Krakowie. Socjologiczny reportaż o bolączkach małego powiatowego miasta w województwie warszawskim.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6   dobry — 4   słaby — 2
b. dobry — 5   dyskusyjny — 3   zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	L. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Strategia pająka	5		4	5		4	5	4	6
Metello	4		4	4	5	3	4	4	5
Kłopoty z cnotą	5		4	3					4
Spacer w wiosennym deszczu	5	3		3	2		3	3	5
Zaproszona	4			3	2	3	3	4	5
Przez pustynię	4	4		3		3	3	3	3
Czarownica z bagien	4	3		3	4		3	3	
Człowiek orkiestra	4	3		3	3		3	3	4
Wyzwolenie — kierunek głównego uderzenia	4			3	3	2	3	3	3
Niedźwiedź i laleczka	4	3		2		3	3	3	3
Kajtek i siedmiogłowy smok	3								
Pokusa	1	3		4	3		3		1

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe". R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), „Bucuresti" (Rumunia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

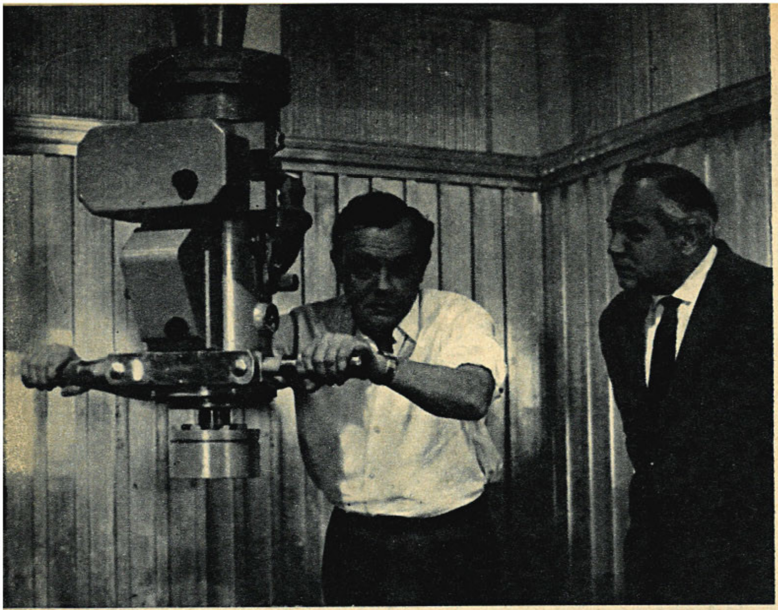
FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

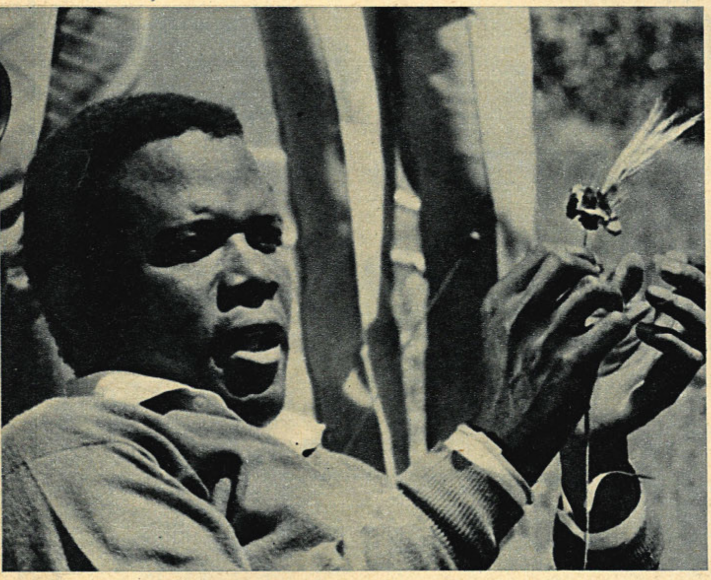
Numer oddano do druku 24.VII.1972 r. Zam. 6276 A-16

INDEKS 35904

KARLOVY VARY 72

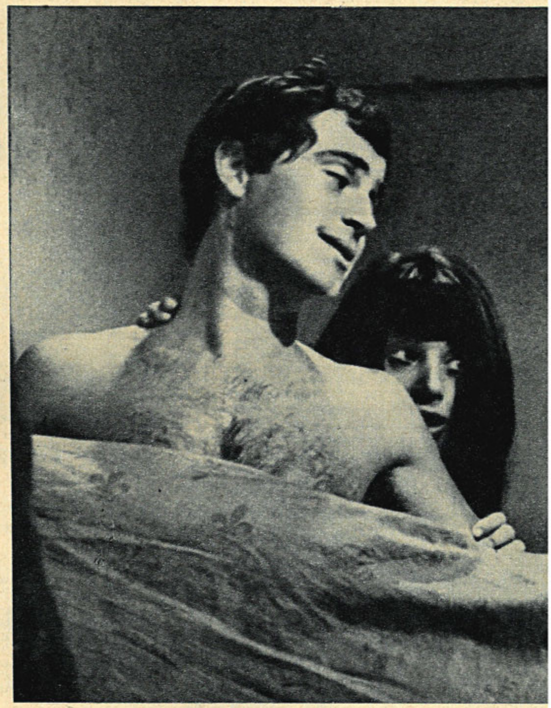


„Poskromienie ognia" (ZSRR), reż. Danił Chrabrowicki



„Buck i kaznodzieja" (USA), reż. Sidney Poitier

„Śmierć Ipu" (Rumunia), reż. Sergiu Nicolaescu



„Dość dobre chłopy" (Czechosłowacja), reż. Josef Režucha

W Karlovych Varach trwa XVIII Międzynarodowy Festiwal Filmowy. Biorą w nim udział kinematografie trzydziestu krajów. Oto zdjęcia z niektórych wyświetlanych tam filmów.